الحس الجمالي وتاريخ الفن

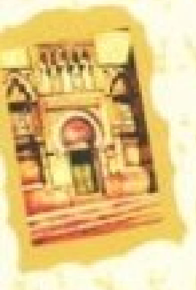
(دراسات في القيم الجمالية والفنية)



دكتورة
راوية عبد المنعم عباس
أستاذ الفلسفة . كلية الآداب . جامعة الإسكندرية










دار النهضة العربية

الحس الجمالي وتاريخ الفن

(دراسة في القيم الجمالية والفنية)



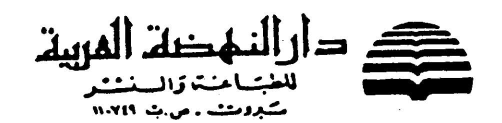
الحس الجمالي وتاريخ الفن

(دراسة في القيم الجمالية والفنية)

دكتورة

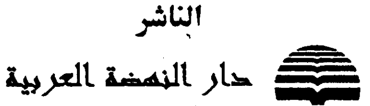
راوية عبد المنعم عباس

أستاذ الفلسفة - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية



الطبعة الاولى 1998 م .

الناشر



للطباعة والنشر

الادارة : بيروت - شارع مدحت باشا - بناية كريدية
تلفون : 743166- 743167 - 736093
برقيا : دانهضة - ص .ب 749-11
فاكس : 735295 - 1 - 00961

المكتبة : شارع البستاني - بناية اسكندراني رقم 3
غربي جامعة بيروت العربية
تلفون : 316202 - 818703

المستودع : بئر حسن - خلف تلفزيون المشرق - سابقا
بناية كريدية - تلفون : 833180



﴿ خَلَقَ ٱلْإِنسَـٰنَ مِن نُّطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ ﴿٤﴾ وَٱلْأَنْعَـٰمَ خَلَقَهَا ۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَـٰفِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ﴿٥﴾ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴿٦﴾ وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا۟ بَـٰلِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ ٱلْأَنفُسِ ۚ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴿٧﴾ ﴾.

صدق الله العظيم

قرآن كريم: سورة النحل ـ الآيات ٤،٥،٦،٧

المصحف الشريف



ألإهـــداء

إلى كل عالم... باحـــث

جمل علمه بالخلــق

المؤلفة

تصدير

إن عمر الفن وتاريخ الوعي الجمالي هو عمر الانسان وتاريخ حياته. فالانسان هو ذلك الكائن الذي وهبه الله عز وجل القدرة على الاحساس بالجمال وتذوق الفنون وبالتالي القدرة على الابداع والخلق الفني الذي يتذوقه ويشعر به في كل ما يحيط به من مظاهر الحياة الطبيعية والصناعية من حوله.

فما هو الجمال؟ إنه الاحساس الذي يسري في نفوسنا متى استمتعنا بمشاهدة الجمال يتجسد في حياتنا يغمرها في جميع مظاهرها وألوانها الطبيعية أو الصناعية.

ان الجمال هو ذلك الشكل من أشكال الفكر «المنعكس» على نشاطه الذاتي وهو الذي جعل الانسان يشيد المعابد والكاتدرائيات والقصور، وينحت التماثل، كما يرسم اللوحات ويؤلف الألحان والانغام والسيمفونيات، وينظم الأشعار.

وما من شك في أن الرسام الذي يمسك بريشته ليرسم العاصفة أو النحات الذي يكد في نحت التمثال الجميل انما قد استمد مقومات فنه من بين أحضان العالم المحيط به فالعالم هو بداية الاحساس بالجمال ورؤية الطبيعة الساحرة حولنا وهي تنبض في أبهى صورها خلال الزمان والمكان هي تجسد له، وتدفق للشعور به في أعماقنا.

إن الجمال يبدو أمامنا سابح في الكون ومرأي في كافة ما نتأمله من جمال في مظاهر العالم الطبيعي من جمال الأزهار، وتناسق الأشجار، وألوان النباتات الزاهية وأصوات تغريد الطيور وفي أضواء القمر والشمس، وخرير الماء، وهمس النسمات. . . . وهكذا يبدو الكون في أجمل صورة فيستمتع الانسان بجمال الخالق في خلقه.

إن تأمل الكون بكل ما ينطوي عليه من مختلف صور الجمال والابداع هو الذي يغمر النفس بسعادة الاستمتاع بجمال الكون وروعة الطبيعة، كما أن لحظة الفرح أو الشجن التي تبعثها هذه الصور في نفس الانسان لا تظل حبيسة بين جوانحه لكنها تدفعه الى الايمان كما تتحول الى ألوان من التعبير كالغناء أو الشعر أو التصوير أو التشكيل المنحوت أو العمارة القائمة فيبدع الفن.

إن موقف التأمل في الكون واستلهام عظمة الخالق من الطبيعة المخلوقة هو موقف وجودي عام يختص بالتقابل الحتمي بين الفرد والطبيعة أو الانسان والوجود الخارجي أي الطبيعة منذ أقدم العصور، ومن ثم فانه لا يقتصر على مباحث الجمال أو يمثل نظرية أو مدرسة في فلسفة الجمال (الاستطيقا الحديثة) فحسب لكنه يتعداها الى الموقف الديني، فالبراهين على وجود الله في مختلف العصور كانت قائمة على البرهان المستمد من الطبيعة وهو البرهان المسمى بالانطولوجي والذي يحتم وجود الخالق من النظر الى خلق العالم والشعور بنظامه وإبداعه. وهنا يصبح تأمل الطبيعة وإطالة النظر فيها موقف ديني ودعوة للانسان الى البحث عن مصادر الجمال في الكون.

والقرآن الكريم يحفل في جميع آياته بدعوة الناس الى استلهام عظمة الكون وروعته، ولم تكن هذه الدعوة التي شجعها الاسلام دعوة من أجل تقدم الانسانية العلمي والتجريبي بقصد تحسين حال الانسان فحسب بل كان الهدف منها تنمية شعور الانسان بالجمال والابداع الذي يغمر الكون، فدعوة القرآن الكريم للناس الى تأمل العالم والطبيعة لم تكن تهدف الى ناحية علمية يستفيد منها الانسان فحسب بل كان يدعو الى تهذيب الاحساس الانساني بالجمال والدليل على ذلك ما تميز به أسلوب القرآن الكريم من جمال وروعة ومن محسنات بديعية مبدعة في تصوير مظاهر الكون الجميلة والمعجزة.

والآيات القرآنية تمتلىء بهذا اللون من الأسلوب الفني المعجز، وتخاطب الناس في مشاعرهم وتحرك ذوقهم الفني وخيالهم الرحب مما يؤكد وجود الفطرة التي جبل الله الانسان عليها وهي فطرة الاحساس بالجمال وتذوق الفنون وحساسية الشعور التي

يتناول بها الانسان جميع مظاهر الكون بالاجلال والاكبار والتسبيح بحمد الله وبقدرته الفائقة المبدعة في خلق الكون وتصويره في أحسن صورة.

ولا يقتصر الاحساس بالجمال وتذوقه على مجرد تأمل الطبيعة فحسب ولو أن الانسان تأمل حياته الواقعية لوجد في كل ما يتعامل معه ضربا من ضروب الجمال الذي يروقه بدءاً من مأكله وملبسه ومسكنه وانتهاءاً بما يحيط به من أشياء.

والحق أن الله ـ سبحانه ـ قد حبا الانسان بنعمتي الحرية والاختيار اللتين تسهمان بشكل كبير في تنمية موهبة الجمال والحس الجمالي عنده، وتجعله فناناً ومتذوقاً وناقداً لكل ما يقع في متناول إدراكه.

ولما كان الانسان حرا مختارا فمنَ ثم يختار ما يروقه في محيط حياته إبتداءاً من مأكله وملبسه ومسكنه وانتهاءاً باتجاهات فكره فالجمال لا يقف عند حدود عالم المادة الجامد بل يتخطاه ويقفز إلى عالم الفكر لكي يلعب دوره في اختيار أجمل الطرق والمسالك أي لاختيار ما يروقنا وما لا يروقنا من مسارات الفكر.

ويتجسد الجمال في حياتنا في آلاف الطرق والوسائل فهو موجود في عالم الفكر، والفن، وفي عالم الأدب تبرزه فنون النشر والشعر متمثلاً في القوافي المبدعة، وفي فصول القصص الأدبية المثيرة التي تفيض حركة وحياة، وفي أسلوب الأدب الذي يكتبه الأديب الفنان بفيض تجربته وعاطفته الجياشة التي تمثل أجمل وأغلى تجارب وجوده. اما الموسيقى فان ايقاعها الخالد الذي تطرب له النفوس يبرز الجمال في أسمى معانيه كذلك ما تعبر عنه لمسات المصورين السحرية من جمال حين تصور الواقع في حيويته وحركته فيحس المشاهد فيها بقيمة الابتكار والخلق الجميل الذي يبرز في انسياب الخطوط وانسجام الألوان وفي ايقاع الحياة وهدوئها.

لقد كان موضوع الجمال مثار تساؤل الانسان منذ أقدم العصور تختلف حول مصدره وموضوعه الآراء فقد أرجعه البعض الى هبة الإله الخالق في حين أرجعه البعض الآخر إلى مصدر روح شيطاني ونهوا عن البحث عنه.

ومع اختلاف وجهات النظر حول مصدر الجمال وطبيعته ظهرت «مشكلة الجمال» أو الاستطيقا التي حاولت رد الجمال بوصفه قيمة الى منهج العلوم بيد أن

ذلك لم يقلل من قيمته ولم يذهب بطابعه الخالد الساحر أو يهدىء من عنفوانه على الانسان الذي اختصه الله به، وميزه بتذوقه وعشقه عن سائر الكائنات الأخرى.

ورغم المحاولات التي بذلت في سبيل تطويع الجمال لمنهج العلم اسوة بالعلوم التجريبية الأخرى، الا أن قيمة الجمال ظلت تحتفظ بصلتها الأزلية مع عالم المثل، ومع قيمتي الحق والخير، ولهذا فقد أصبحت بصفتها فلسفة أو علم (الاستطيقا) بمثابة حلقة ضرورية في بناء الفلسفة على حد قول هيجل.

وقد ظلت مشكلة الجمال قائمة منذ الأزل وحتى الآن تتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف حولها الآراء، وتشيد من أجلها المذاهب وليس ذلك مستغرب على مجال البحث في «الجماليات» الذي يتداخل بصورة غير مباشرة ولكن مؤثرة مع مجموعة العلوم الانسانية، وإن كانت مشكلاته الذاتية أو الخاصة به لا تدخل بصفة جزئية ضمن أي عنوان لهذه العلوم كعلم النفس مثلاً أو علم الاجتماع أو علم الانثروبولوجيا أو غيرها من علوم لكن ذلك لم يدحض من قيمة الجماليات التي يقوم عليها الفن، كما أنه لم يقلل من شأنها بالنسبة لهذه العلوم التي تظل على الدوام تحتفظ بقيمتها المطلقة باعتبارها قيمة انسانية بل تمثل جزءاً لا يتجزأ من ثالوث القيم المطلقة العليا.

وللقيم الجمالية أهمية كبيرة في حياتنا، فالحياة بدون احساس بالجمال لا تستحق أن تعاش، وهنا يصبح الجمال قيمة روحية كبيرة في حياتنا ولو ان نظرتنا للواقع حولنا تحولت الى نظرة نفعية مغرضة لصارت الحياة مادية آلية رتيبة ولسادتها المنفعة وتحكمت فيها الآلية والوظيفية واكتنفها الجمود، ومن ثم يأتي دور الفلسفة والدين فيخففان من غلواء هذه المادية والآلية التي تكتنف الحياة في كل جوانبها إذ تحاول الفلسفة جاهدة السعي وراء التأمل الخالص في الوجود والعالم بينما يسعى الدين نفاذاً الى قلب الانسان يغمره بالإيمان والأمان أما الجمال فان عاشقه صامت ساكن مثل سكون الفلسفة الأم متأمل بعمق، وغير عابىء بحركة الحياة من حوله لكن سكونه وتأمله يكون موجهاً بكامله نحو موضوع تأمله الذي ينفرد بالانجذاب نحوه، ويتفرد في معايشته في صمت ومتعة أو في حدس ولذة بحيث لا يفكر في أي شيء آخر غيره فكأنه منفصل عن العالم لا يهدف ـ في هذا الموقف ـ الى وظائف أو وسائل أو منافع إنما يكون النظر في ذات الموضوع فحسب هي وظيفته الأولى والنهائية.

وقبل أن نبحث عن أهمية الجماليات في حياتنا يجدر بنا الا نغفل دور الفنان في المجتمع، ودور الدولة في حماية الفنان واحترام فنه، وتوفير سبل الحياة الكريمة له، فعلى الدولة أن تحترم الفن باحترام الفنان واقتناء أعماله، وتشجيع الفنانين باقامة المعارض الفنية لاعمالهم واقتنائها والتشجيع على اقتنائها خاصة في مجال الفنون التشكيلية ويجب أن ننوه هنا الى أن تدخل الدولة في رعاية الفنون قد اصبح الآن اتجاهاً عالمياً يهدف الى النهوض بالفن والارتقاء بمستوى الفنان ورسالته التي ترمز الى تقدم الوعي الثقافي والاجتماعي في المجتمعات الحديثة.

ولما كنا في حاجة ماسة الى تنمية الاحساس الجمالي والتذوق الفني الذي يكون مضمون أي حكم جمالي فمن ثم يكون من واجبنا أن نعمل على تنمية الذوق الفني في وجدان اجيالنا، وتشجيع قدراتهم على الاحساس بالجمال والابداع في كل ما يحيط بهم.

ولقد أصبح النشاط الفني إحدى الركائز الأساسية التي تقوم عليها فلسفة التربية الحديثة خاصة بعد أن تبينت أهميتها في تنمية شخصية الطفل واعداده اعداداً سليماً لفهم العالم من حوله وذلك عن طريق الوسائل التربوية الحديثة حيث يرتبط الفن بنشاط الطفل المباشر فيسهم في تنمية قدراته الادراكية وبالتالي الابتكارية، فالطفل يستطيع ان يعبر عن نفسه ومشاكله بالفن وحده، كما يكشف عن القضايا التي تواجهه، ومن ثم يتمكن من ايجاد الحلول لها. كما ان الفن يساعد على تربية الطفل، وغرس القيم والمبادىء فيه منذ الصغر وبذلك نشجع الجماليات ويساعد على ذلك تطبيق سياسة التوجيه والارشاد الفني على الاطفال منذ نعمومة أظفارهم وتربيتهم على احترام القيم الفنية وكذلك تعويدهم على الاحساس بالجميل، وتنمية روح النقد الفني الذي يسهم في تقدم الحضارة المادية التي غشيتها مسحة صناعية آلية نتيجة التقدم العلمي الهائل الذي كان من نتائجه اهمال تنمية الاحساس الجمالي، وتشجيع المبدعات ما دام أن حاجة المجتمع تتمثل في تقدم العلم المادي الآلي وحساب مقدار المكسب والخسارة في حياة الانسان المعاصر وحساب وقته في الانتاج الآلي السريع لسد حاجة السوق وسرعة الانجاز، وانعدام الرؤية العميقة، وفقدان الاحساس بالمتعة والتأمل في العالم الطبيعي حولنا. ولهذا فلم تعد هناك حاجة ملحة ـ مع هذا الطوفان العلمي من

التجارب المعملية والعلمية الى الاحساس بالجمال أو تذوق الفن، كما لم يعد هناك وقت أو مجال يسمح بتأمل وحدس الأشياء بغرض التوصل الى ابداعاتها أو النفاذ الى أعماقها فهذا الفعل قد لا يحقق منفعة عاجلة أو ملموسة في اطار الحضارة والنهضة العلمية الآلية التي أصبحت قيمة من قيم المجتمع الحديث.

وهنا يبرز الدور الذي تلعبه التربية في التوجيه الفني، وتنشيط الوعي بالجماليات فاتباع سياسة التوجيه في التربية الجمالية، والتمرين على الاحساس بالجمال وكذلك تذوق الاعمال الفنية فضلا عن اكتساب الخبرة في مجال التذوق والحكم الجمالي وما يترتب على ذلك من وسائل التعبير الفني كل ذلك انما يعد من أهم وسائل التربية الجمالية والفنية للانسان وخاصة في مراحلها الاولى وهي ما تساعد على ايجاد جيل يتميز بالوعي الفني والذوق الرفيع.

والتربية عن طريق الفن تتطلب تزويد النشء بالحس الجمالي وتقوية ملكة الملاحظة والتأمل، وتشجيع القدرة الدقيقة على التعبير الفني، واثراء ملكة الخيال عندهم مما يساعدهم على اكتساب الكثير من الخبرات العلمية والخلقية والاجتماعية والفنية كما ينمي في نفوسهم روح المثالية والحس الجمالي.

وعلى الرغم من أن دراستنا الفلسفية تنصب في اطارها النظري على مثال الجمال بالذات على نحو ما جاء عند افلاطون الا اننا من جهة أخرى نهتم بدراسة الجانب العملي من التجربة الجمالية الذي يحقق لتجربة الجمال الوجدانية جانبها الحيوي والواقعي في حياة الافراد والجماعات.

واذا كنا نعيش في عصر ينحو الى العلم والتجربة ويقدم العمل على النظر ويشجع الاتجاهات العلمية من أجل تحقيق سعادة الانسان فانه لا ينبغي علينا ان نتناول قيمة الجمال العليا، ونضعها في متناول الفرد بادخالها في حياته، وتعويده على الاحساس بها والسعي في طلبها ومحاولة خلقها في كل لحظة باعتبارها قدرة على التذوق المستمر الذي يعطي الحياة مذاقاً ومعنى كما نحاول بدورنا ان نفسح لها مكاناً في كل منزل وفي كل موقع عمل، وكل شارع وميدان في المدينة الصناعية الكبيرة المزدحمة التي يعيش افرادها ويعملون وسط مناخ آلي سريع ورتيب، وهكذا تبرز

الحاجة الملحة الى الدراسات الجمالية والفنية فكما يحتاج الانسان الى اشباع حاجاته الضرورية التي تعينه على الحياة مثل الغذاء والملبس والمسكن فانه يكون في مسيس الحاجة الى وجدان قادر على استلهام الجمال وتأمله والبحث عنه داخل منزله، وخارجه أي في مدينته وبلده، وفي آثار حضارته بل وفي قيمه التاريخية والقومية. على هذا النحو يمكن القول بأن حاجة الفرد الفيسيولوجية الى متطلبات الحياة الضرورية لا تقل عن حاجته السيكلوجية الى الاشباع الوجداني وتعود الاحساس بالجمال وتنمية المشاعر الرقيقة والمواجد الملهمة.

والذي لا شك فيه أن الفنون هي الواجهة الحضارية لأي مجتمع من المجتمعات فعن طريقها يقاس مبلغ تقدمه وازدهاره واذا كانت الفنون هي التعبير عن الوجدان الانساني والدوافع النباءة فيه فانها من ثم تمثل نبض الحياة، كما تعبر عن مسيرتها الحية.

والحق ان الدافع الاساسي للتقدم في ميادين الحياة المختلفة والطاقات الخلاقة انما ينبثق من الشعور الصادق والمتدفق الذي ينظمه الفن ويثقله الابداع ويثريه في مجالات الفنون المختلفة، في الشعر والنثر والغناء والموسيقى، وكذلك في التصوير والنحت.

ولما كان عمر الفن وتاريخه هو عمر الانسان وتاريخ البشرية في مختلف حالاتها النفسية سواء كانت تراجيدية مأساوية أو كوميدية فقد اصبح الفن هو أصدق وأقوى تعبير عن آمال الانسان واحلامه وعن دوافعه الشعورية واللاشعورية لهذا يصبح بالنسبة له مرفأ الراحة والأمان ومتنفث الفكر، ووسيلة تحقيق السعادة واللذة.

ان تاريخ الفن يحدثنا عن أغاني العمل الجماعية كذلك ترسم لنا صور الآثار القديمة رموزاً لأنواع من الرقص الجماعي الذي كان يمارس من أجل زيادة المحاصيل أو التعبير عن السعادة وشكر الالهة، كما تبين لنا فنون القدماء مقدار ما اسهم به الفن في مجالات الدين والحياة الاجتماعية والحربية وأثر الفن على المحاربين اثناء خوض غمار الحروب وفي لحظة إرهاب العدو ـ وهكذا اخذ الفن دوره في نسق الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بل والدينية كذلك. فضلاً عن دوره على الحالة

النفسية للانسان خاصة المصاحبة لأثر الدين الذي تأثرت نظمه وعقائده بالفنون التي عبرت عن النزوع الديني عند الانسان اذ كانت المشاعر المصاحبة للدين من الخوف والرجاء والرهبة والرغبة محل تصوير واهتمام فني بالغ، كما قام القدماء بأستخدام الفن في صناعة تماثيل يبتدعونها لآلهتهم ويقدمون لها القرابين وهم ينشدون الأناشيد الدينية وهكذا صارت العبادة المغضية للنجاة تبرز في كل لون من ألوان الفنون الجميلة منذ أقدم العصور.

وهكذا يبرز لنا دور الفن الحضاري في المجتمع وتتبين أهميته في بناء صرح التقدم للمجتمعات فلم يكن الفن في يوم ما عبثاً لا طائل تحته ولا جدوىً منه بل كان تعبيراً عميقاً صادقاً عن نفس الانسان، وترجمة امينة لمشاعره واستجاباته الطبيعية للبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها.

ولما كان موضوع الفنون والجماليات من بين الموضوعات التي تطرح نفسها على بساط البحث في مجالي الفلسفة والعلم فقد كان من الضروري ان نعرض له في هذا الكتاب خاصة وانه من بين الموضوعات الهامة الذي يجد له جمهوره ونقاده كما يجد له عشاقه واعدائه غير المكترثين به من أصحاب مذهب المنفعة او التجريبيين الذين ينكرون قيمة موضوعاته في حياة الانسان لانها في تصورهم ـ لا تؤدي الى نفع عاجل وكيف يتسنى لهؤلاء انكار «أهمية الفن وهو مرتبط بالحياة» ومعبر عن ابعادها ومصاحب لمسيرتها، ومقترن بغايتها النهائية في تحقيق السعادة.

لقد أصبح الانسان فناناً منذ ان عرف كيف يحقق لنفسه سبل السعادة، وأن يروح عن نفسه كدح الحياة وأزمة الوجود، كما أصبح فناناً منذ أن عرف كيف يصرف همومه ويفضفض عن صراعاته الداخلية، ومنذ ان حدد لنفسه رؤية خاصة، وموقف من العالم، ومن ثم فقد سعى الانسان للفن بفطرته مجتهداً في جلب المزيد من اللذة والسعادة.

والحق ان مطلب الجمال او الجمال الفني مطلب خالص وحاجة نفسية بريئة من الغرض والمنفعة، ومن ثم فلم يكن الاتجاه للفن يروق أصحاب المنفعة أو التجربة من الناس فهو شحنة وجدانية خالصة، واحساس بالجمال والابداع لا هدف من ورائه ولا



منفعة في سبيله فهو كالفكر الخاص سواء بسواء، فالمعرفة الخالصة لا مأرب لها ولا تهدف لغير التفسير فحسب، وعندما نكون بصدد تحليل وتفسير المعرفة الخالصة فاننا لا نسعى لتجديد نتائجها او أغراضها ومنافعها بقدر ما نسعى لتحليلها بهدف التحليل والتفسير دون أي نظر لما يسفر عن هذا التحليل او التفسير من نتائج، وهكذا شأن الفن فهو الشعور والحدس الخالص الذي يستشعره الانسان بدون هدف.

وقد آثرنا ان نتناول في هذا الكتاب مجموعة من الموضوعات والقضايا المتعلقة بقيمة الجمال (النظرية) وكذلك لبعض قضايا الفنون التي تشغل بال المتخصصين والمهتمين وجمهور القراء.

والجدير بالذكر ان فلسفة الجمال وان كانت تنطوي على بعد نظري له قيمة تاريخية بيد انها تشمل ايضاً جانباً عملياً متماس مع واقع الحياة الانسانية ومع الذات والذوق العام، وهذا الجانب الاخير الخاص بالممارسة العملية هو ما نود الاشارة إليه وتحليل مضمونه، وتفسير موضوعاته لما تنطوي عليه دراسة الجمال من تنمية للحس الجمالي عند شبابنا وتعريفهم بقيم ومبادىء الفن وكيفية تذوقه ونقده والحكم عليه حتى يتمكنوا من بناء مستقبل مشرق جميل وقد توخيت في عرض هذا الكتاب الخاص بالفن والوعي الجمالي شمولية الرؤية بقدر المستطاع فعرضت تاريخيا لبزوغ الوعي الجمالي عند الانسان منذ أقدم العصور وأوليت لحضارتنا العريقة اهتماماً خاصاً في هذا المجال. وبعد عرض دور المصريين القدماء في جماليات وفنون العصر القديم ولبعض الحضارات تتبعت نشأة الدراسات الجمالية والفنية في العصر اليوناني، وحتى العصر الحديث. كما قمت بشرح وتحليل بعض الآراء ذات الأهمية في تفسير نشأة الدراسات الفنية والجمالية ثم تطرقت الى عرض الاتجاهات النظرية والتجريبية في علم الجمال الحديث مع عرض للمدارس الجمالية (مدارس الاستطيقا) والإشارة إلى مناهجها المختلفة، كما قدمت عرضاً لعناصر العمل الفني وبينت تفسيرات الاستطيقيين بشأن تفسير ظاهرتي الجمال والفن.

وعلى هذا النحو أكون قد قدمت للجانب النظري والتاريخي في هذا الجزء الذي يمثل البداية التاريخية لفلسفة الفن وتفسير بزوغ الوعي الجمالي. أي الجزء الخاص بدراسة القيم النظرية ونشأة الجمال والفن وكان هدفي من هذا الجزء هو تعريف

القارىء بالمفاهيم العامة التاريخية والاستطيقية لفلسفتي الفن والجمال.

ولا يفوتني وأنا امهد لمقدمة الجزء الأول من كتابي أن أشير في نبذة سريعة الى الجانب العملي منه الذي سيكون موضوع بحثي في الجزء الثاني، وهو الخاص «بإتجاهات التربية الجمالية وأثرها على الذوق العام» حيث أشير فيه ـ بإذن الله ـ إلى عدد من القضايا الخاصة بالذوق العام وأسباب هبوط مستواه مع عرض لإبرز المشكلات التي تقف حجر عثرة في طريق تكوين حياة الفرد الوجدانية والكشف عن الآثار المدمرة لهذا العصر المتسم بالمادية والآلية والإيقاع السريع على مواجد الأفراد والجماعات.

وأخيراً فإنه ليطيب لي وأنا أبحث في قضايا الجمال والفنون الجميلة أن أذكر بكل الفخر والأعتزاز والعرفان بالجميل أستاذي الجليل ومعلمي البار الأستاذ الدكتور / محمد علي أبو ريان مدير المركز القومي للتراث والمخطوطات بجامعة الاسكندرية وأن أشكره على ما حباني به من رعاية وتوجيه في هذا المجال كما أشكره على إسهاماته المبتكرة والبناءة في مجال الدراسات الفلسفية بشكل عام، والجمالية والفنية بشكل خاص.

«والله الموفق إلى سواء السبيل»

دكتورة / راوية عبد المنعم عباس

الفصل الأول

مدخل تاريخي
عن
التذوق الفني عند القدماء

(١) التذوق الفني عند البدائيين.

(٢) التذوق الفني في الحضارات الشرقية القديمة.

مقدمـــة

أ ـ التذوق الفني في مصر.

ب ـ التذوق الفني في سوريا.

جـ ـ التذوق الفني في بلاد الرافدين.

د ـ التذوق الفني عند اليونان.

هـ ـ التذوق الفني عند الرومان.

(١) التذوق الفني عند البدائيين

لا شك أن عمر الفن قديم قدم الانسان. فقد بدأ الانسان في مواجهة العالم الشاسع يحاول أن يجد ملازاً وخلاصاً له من تقلبات الطبيعة فاعتقد في وجود الإله وزاول الطقوس السحرية الطوطمية في عباداته وكانت هذه بداية الفن عند الانسان القديم. وتبرز قيمة الفن عند البدائي القديم فيما كان يستعمله من أدوات يكمل بها بقاءه كالأسلحة والحجارة الصلبة والكهوف والملابس المصنوعة من جلود الحيوان وغيرها من أدوات.

ويبدأ الفن عند البدائي منذ محاولته الأولى في سكن الكهوف بالجبال وصناعته لسلاحه من الحجارة بهدف الدفاع عن النفس تارة وصيد الحيوانات تارة أخرى وعندما عرف الزراعة وكانت الأخيرة بداية عهد جديد لنزوعه الفني وتطور أحساسه بالجمال اذ بدأ يصنع في هذا العهد التماثيل من الطمى والمساكن من الطوب اللبن وأخذ زخرفة جدران كهوفه ومساكنه بشتى أنواع الحيوانات والطيور المستوحات من البيئة التي كان يعيشها وكان للدين أثر كبير على الفن فقد كان الانسان القديم يقوم برسم الحيوانات والطيور التي يراها أليفة وتجلب له الحظ والسعادة، كما يرسم بعضها لما يعتقده فيها من شر وبطش.

ولقد برز الفن القديم للمجتمعات البدائية من خلال الاعتقاد بالنزعة الحيوية Animisn والطوطمية Toremisn وكذلك عبادة الأسلاف والطقوس السحرية الغامضة (الأسطورية).

وتتميز مرحلة الفن البدائي بأنها مرحلة طفولية لا يكاد يفرق الفرد فيها بين نفسه وبين العالم الخارجي ولقد كانت الأنماط المتشابهة من التجميل الزخرفي

للشيء وإبرازه في خطوط رئيسية هي الإتجاه السائد في الفن في تلك المرحلة المبكرة وتبدو هذه النزعة البدائية في الفن الأغريقي، والبوذي وبداية الفن القوطي[1] ويلاحظ أن هذه المرحلة البدائية تتميز بالزخرفة والابتعاد عن الحقيقة والعالم الواقعي لأن البدائي يحاول الرسم والتعبير من الخيال الممتزج بانفعالاته وتاريخه وظروف بيئته الاقتصادية والدينية.

(٢) ـ التذوق الفني في الحضارات الشرقية القديمة:

ولا شك أن مرحلة العصور القديمة تعد من المراحل التي تفجرت فيها طاقات الانسان فبدأ في تشييد الحضارات على ضفاف الأنهار خاصة في الشرق. وسوف نتابع تطور الفنون وبزوغ الوعي الجمالي من خلال عرض تاريخ الحضارات الشرقية ونخص بالذكر الحضارة المصرية القديمة.

٢ ـ التذوق الفني في الحضارات الشرقية القديمة:

مقدمة:

ظهرت في الشرق الأوسط حضارات زاهرة منذ فجر التاريخ يشهد بذلك ما خلفته من تراث فكري وفني وما برز منه في الآثار المعمارية لهذه الحضارات في مصر وسوريا والعراق واليمن وغيرها من بلدان الشرق ولقد تنوعت الفنون وبزغ الوعي الجمالي في بلاد الرافدين لكن حضارة مصر الفرعونية شهدت بفضل موقعها وأرضها وطميها ووديها وصحرائها وجبالها وهضابها ـ شهدت وعياً جمالياً متميزاً ونهضة فنية عالية سبقت بها غيرها من بلاد المنطقة. كانت لها فلسفتها الوجودية في عقيدة البعث والخلود، كما كانت لها نظرتها الكلية للوجود وللانسان فنمت القيم الدينية متوجة بالجماليات والفنون بما يشهد عليه ما خلفه أجدادنا الفراعنة من آثار متنوعة تشير إلى الحضارة والأصالة والخلود لفلسفة الجمال والفن المصرية.

---

(١) Bazine. G: **Histoire de la peinture Moderne.** E,Hyperion, Paris 1950 P.439.

أ ـ التذوق الفني في مصر القديمة

ساعد جمال وروعة البيئة المصرية بما تتميز به من سماء صافية وشمس ساطعة ووادي أخضر منبسط فضلاً عن الجبال والصحراء والهضاب ساعد ذلك ـ على معرفة حساب السنين من دورة الشمس وتتابع الليل والنهار والفصول كما تمكن المصريون من التوصل إلى لا نهائية الحياة ولا شك أن الطبيعة المصرية كانت هي الدافع الحقيقي وراء ما اعتقده المصريون القدماء من معتقدات وما آمنوا به من الخلود والبعث وغير ذلك.

وكان استلهام المصري القديم للبيئة الطبيعية من حوله، وتأمله في الحيوان والنبات والطيور سبباً في نزوعه الفني. وهذا ما ظهر واضحاً في صناعته للمقابر. التي تطورت من شكل حفرة في الجبل إلى مصطبة ثم تطورت في شكلها النهائي إلى الهرم[١].

ولقد أرتبط الفن عن كثب بالعقيدة الدينية عند المصري القديم ليس أدل على ذلك من الاهتمام بصناعة الأواني الفخارية المزينة، وكذلك صناعة الفؤوس والأدوات والحلي[٢] ووضعها بداخل المقابر مع الموتى انتظاراً للحياة الأخرى في العالم الآخر. وكان فن العمارة شاهداً على مبلغ ما وصل إليه المصريون من الصلة بين الفن والدين. فقد تطورت العقيدة عندهم من الدفن في الحفرة فالمصطبة فالهرم المدرج ثم الهرم، وقد شهد عصر الدولة الوسطى والدولة الحديثة أقصى درجات الاكتمال في الفن والعمارة[٣].

ولقد اتصل الفن عن كثب بالحياة العسكرية للمصريين القدماء خاصة وأن النقوش والزخارف التي وجدت على جدران المعابد كانت تحكي قصص الانتصارات العسكرية والمعارك الحربية، وكان لاقتراب الفن من الدين والمعبد تأثيراً في اصطباغه

(١) Heinrich schafer: **Principles of Egyptian Art,** Clarendon press. Qxford. 1980.

(٢) Ibid P.29.

(٣) Ibid.

بالرهبة والعظمة. وفي فن التصوير فقد برع الفنان المصري في الرسم على الصخور وعلى الأواني واللوحات التذكارية. كما كان لفن النحت صلة بالمعابد فاتسمت بطابع الخلود كذلك[١] ـ وتجدر الإشارة إلى الرباط الوثيق الذي كان يربط بين فني النحت والعمارة فقد كان النحت متصلاً ومكملاً للعمارة. والدليل على ذلك وجود التماثيل داخل المعابد[٢] وقد تميزت الشخصيات بالخلود والتسامي وتأكيد القيم الكلية ولم تنحو إلى الفردية على نحو ما كان يبدو في الفن الأغريقي.

وهكذا يشهد التاريخ المصري على الفطرة الفنية للمصري القديم في كل ألوان الفنون كالعمارة والزخرفة والنحت والنصاعات المختلفة كالأثاث والنسيج والحلى والتطعيم والأسلحة والسفن فضلاً عن التحف الرقيقة من الكراسي المذهبة والأواني المرمرية، ولقد استطاع المصري أن يستغل البيئة الطبيعية بكل ما تنطوي عليه من حيوان ونبات وألوان. فبرع في تصوير الحيوانات وزخرفتها وتلوينها، كما أستخدم الألوان الطبيعية المستوحاة من طبيعة مصر الخلابة كاللون الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق مما يعطي انطباعاً بتفوق المصري القديم في فن الزخرفة وفي الفنون التطبيقية بصفة عامة.

يقول هنري شافر: ـ «. . . .أن مصر باعتبارها هبة النيل، وبواديها وزروعها وهضابها وطبيعتها ساعدت على نمو أكبر نهضة فنية في هذا الوقت[٣].

وعلى هذا النحو تصبح مصر منارة العلم والفن قرابة أربعة آلاف سنة قبل الميلاد ومما ساعدها على إنتاج هذا الفن الصادق التعبير التمتميز هو عقيدتها الدينية وطبيعتها الهادئة وبيئتها المستقرة ومناخها المعتدل خلال فترة طويلة قبل الميلاد كانت الفوضى والهمجية تغشى العالم وقتها[٤].

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid PP.41.43.

(٣) Ibid.

(٤) James Henry Breasted: **Ancient History of Egypt** P.35.

أثر العقيدة الدينية على الفن المصري القديم

تأثر الفن المصري القديم بنظام الحكم الملكي المطلق وبما لزم عنه من قداسة فالفرعون الذي كان يمثل الإله على الأرض كان يعود للموتى كإله لعالمهم وقد دفع هذا الاعتقاد المصريون القدماء إلى الاهتمام ببناء المقابر وكذلك المعابد كما قوى إيمانهم بالعالم الغيبي إذ اعتقدوا في البعث والخلود وقد أثرت هذه الاعتقادات الدينية على فنونهم فبرعوا في الرسم الواقعي للجسم الانساني على جدران المعابد والقبور وكان شغلهم الشاغل هو رسم الجسد بكل تفصيلاته ولم يهتموا بالأضواء والظلال لانها متغيرة[١].

واهتم المصريون برسم الجسم الانساني كما هو اعتقاداً منهم بعودة الروح إليه من جديد ومن هذا المنطلق كان الفن المصري القديم منبعثاً من عقائدهم الدينية ومن إيمانهم بالبعث والخلود إلا أن ذلك لم يمنع من القول بطابعة الارستقراطي فقد أهتم به أفراد الطبقة الحاكمة من الملوك والفراعنة والكهنة، فإلى جانب ارتباطه بالقيم الدينية في المجتمع وهي ما ألزمتهم ببناء الأهرامات والمعابد بمختلف أشكالها. فقد كان له إتجاهاً نفعياً مرتبطاً برغبات السلطة في المجتمع وموجهاً بالسياسة من جهة وبالدين من جهة أخرى[٢]. كما أرتبط من ناحية ثالثة بالجوانب العسكرية الوثيقة الصلة بالحكم الملكي فكان يصور المعارك الحربية والانتصارات العسكرية كما هو مشاهد على جدران المعابد المصرية.

ب) ـ التذوق الفني في سوريا

ظهر الوعي الجمالي عند السوريين القدماء منذ أقدم عصورهم. يشهد بذلك ما وجد من آثار فنية عظيمة في أنقاض مدينة «ماري» عاصمة العموريين، فقد برع السوري القديم في النقش على سطوح الأواني وزخرفتها كما تمكن من اكتشاف المعادن واستعملها في صناعة الحلى والأقراط والخواتم وغيرها. وكانت الرسوم

---

(١) Taine., H: Philosophie de l'Art, Paris,.

(٢) Ibid.

الجدارية وزخرفتها وتلوينها سمة مميزة لعصر الآراميين حيث رسم الآراميين أمجادهم العسكرية ومعاركهم الحربية[1].

وقد تأثر الفن السوري بالفن في العراق لما تتميز به طبيعة البلدين من وحدة جغرافية في الأرض والظروف جعلتها تنتج فناً تلقائياً من وحي البيئة الزراعية الخصبة يعبر بصورة رمزية تجريدية عن الأساطير والأرباب والمعارك وغيرها من الموضوعات التي كانت تمثل الحياة الإجتماعية والعقائدية عندهم[2].

وكان نجاح الفن التدمري في التعبير الأصيل عن مكونات الوجدان الشرقي البريء من تقاليد الطبيعة وأسرها والذي تجلى في فن الفسيفساء كان هذا النجاح سبباً في شهرة تدمر في الفن وأعتبار مدرستها أساساً لقيام الفن البيزنطي فيما بعد.

(حـ) التذوق الفني في بلاد الرافدين

كان العراق القديم هو مهبط التجمعات البشرية التي نزحت إليه من المرتفعات الشرقية وإيران خلال عصور ما قبل التاريخ فاستوطنت هذه الجماعات الرحالة بلاد الرافدين واستقرت على ضفاف نهري دجلة والفرات لتصنع حضارة عريقة يبرز فيها الفن ويبزغ بين سكانها وعياً جمالياً يتشكل فناً وزخرفة وعمارة من طميها وأحجارها. فاستخدموا الطين من طمى النهرين في صناعة الأواني والأدوات بدلاً من الحجارة التي لم تكن تتوفر لديهم فاستخدموا الطمى المجفف في الشمس (اللبن) أو الأفخار (الطمى المحروق) في بناء العقود المستديرة والقباب والسقوف المنحنية وكان لهذه المادة الهينة أثر في توجيه الفن وجهة جديدة[3].

وقد لعبت العقيدة الدينية دوراً كبيراً في تشكيل الفن لدى العراقيين القدماء. خاصة عند السومرين فقد شكلوا معبودات وصنعوا آلهة حتى لقد اصبحت هذه

(١) Ibid.
(٢) Ibid.
(٣) أندري بارو: سومر فنونها وحضارتها ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكريتي بغداد ١٩٧٩ ص ٤٣.

المصنوعات الفنية وظيفية للروح وعلمية في كل الأشكال وقد يمكن للانسان وقتها أن يتبادل الأفكار مع هذا العالم الفني المقدس لكنه لا يستطيع أن يعرفه لانه العالم المقدس للآلهة والموتى(١).

وكان البابليون والآشوريون من الشعوب التي برعت في الفن فقد اهتموا ببناء القصور والمعابد كما زرعوا الحدائق التي عدت إحداها إحدى عجائب الدنيا السَّبع.

ومن الجدير بالذكر أنهم كانوا أول من استعمل الصور في كتاباتهم ـ وهذا أثر من آثار إتصالهم بالحضارة المصرية القديمة ـ كما كانوا أول من استعمل الكتابة وهي أقدم ما عرف من أنواع الكتابات ويرجع عهدها إلى أربعة آلاف سنة أو أكثر قبل الميلاد(٢).

تعليق وتقييم:

بعد أن عرضنا لتطور الوعي الفني والجمالي عند حضارات الشرق العربي القديم يتبين لنا مدى التقدم الفني والوعي بالجماليات في هذه الحضارات منذ فجر التاريخ ولكن يلاحظ على فنون الحضارات أنها خضعت لطابع أرستقراطي، واتجهت إتجاهاً دينياً عقائدياً كما اصطبغت بالطابع الروحي لكنها على أية حال كانت تعبر عن حالة المجتمع السياسية والاقتصادية بوجه عام كما كانت تعبر عن الحياة اليومية، والنشاط الانساني فالصور والآثار التي وجدت لهذه الحضارات تثبت الاتجاهات السائدة ومدى تقيدها بالسلطتين الدينية والسياسية وكان على رأسها الملك أو الفرعون(٣).

د) ـ التذوق الفني عند اليونان

تعد بلاد اليونان بطبيعتها الجبلية والساحلية. وما نشأ عن ذلك من حدوث اختلافات ومعارك بين سكانها الذين كانوا ينفصلون عن بعضهم البعض بحواجز طبيعية، وكذلك حب اليوناني القديم للبطولة وتقديسه للبطل وما استتبع ذلك من حب

(١) محمد صدقي الجباخنجي: الموجز في تاريخ الفن ـ القاهرة ـ دار المعارف ١٩٨٠ ص ٦٦.
(٢) المرجع السابق.
(٣) Bcrtaux; E:Eindes Pllisoire et D'Art Hachette. por.s 1911 P.49.

للحياة والحرية، والدعوة إلى القوة وتشجيع الألعاب الأولمبية، وولعهم بالاجسام المملوءة بالصحة والجمال والحيوية. تعد مهداً للفن والجمال.

وعلى هذا النحو الذي تتجلى فيه طبيعة بلاد الأغريق الجبلية البحرية وحبهم للحياة والبطولة أنبثق الفن الأثيني والأسبرطي معبراً عن التيارات والاتجاهات الفكرية التي كانت تموج بهذا المجتمع العجيب من حب للحياة والبطولة والحرية وعشق الجمال والحب والكمال[١].

وعلى الرغم من تأثر الفن الأغريقي بالفنون الشرقية القديمة وخاصة الفن المصري القديم إلا أن الفن عندهم عندما توجته الحرية والبطولة واحترام الحياة الفردية كان إبداعاً وتقدماً فنياً تبهر له العين. وكان للعقيدة الدينية عند الأغريق ما كان لشعوب الحضارات الشرقية من أهمية بالغة وكان للتأثير المتبادل بين الحضارتين أن انتقلت أفكار العقيدة والآلهة من الشرق إلى اليونان[٢] وخاصة ما كان يتعلق منها بمظاهر الطبيعة فكان لكل مظهر من مظاهر الطبيعة إلهاً يسيطر عليها، فللشمس إله، والقمر والسماء والبرق وغيرها من سائر المظاهر الكونية. وكانت القوة السحرية والعقائدية التي تمثل كل واحدة من هذه المظاهر تقوم على شكل إله فتعددت الآلهة تبعاً لتعدد مظاهر الطبيعة إلا أن ما يزيد على آلهة اليونان من تصور هو وصفهم بما تتصف به النفس الانسانية من مشاعر وعواطف فضلاً عن الرضا والغضب بل من الطريف أن نذكر أن اليوناني كان يصفهم بنفس صفات الانسان من القوة والشر والطمع والشره وكانت هذه الصفات من بين أسباب النزاع والخلافات التي كانت تقوم بين آلهة الاولمب الخالدة.

وكان لتأثير الحضارة القائمة على العقل واحترامه سبباً في اكتساب الفن الأغريقي لصفات وخصائص ميزته عن غيره من الفنون الشرقية[٣].

فقد أهتم الفنان الأغريقي بتحقيق التكامل والانسجام وكذلك الجمال والكمال والحركات وغيرها من المميزات التي تشير إلى حب الحياة واحترام الفرد، والإقبال

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

على المغامرة وتجسيد روح البطولة[١] كذلك أهتم الأغريق بملاحظة النسب الهندسية في الأجسام، وتحقيق تناسب الأجزاء كان اهتمامه بالبطولة سبباً في تزيين جدران المعابد بصور الأبطال. وفضلاً عن ذلك فقد كان الفنان الأغريقي يتميز بالاهتمام بالظلال وتنويع الحركات، وإبراز جسم الانسان وأولى الفنان اليوناني لفن العمارة إهتماماً كبيراً، وكان معبد البارثنون مثالاً رائعاً لفن العمارة اليوناني أقامه اليونانيون لالهتهم في القرن الخامس قبل الميلاد، وهو مشيد من المرمر الخالص أبيض اللون، ومن الطراز الدوري. وابتدع الأغريق ثلاث طرق معمارية هي الطراز الدوري الذي يتميز بالبساطة وهو من أقدم أشكال المعمار الأغريقي وهو يرجع إلى الأمم الدورية التي أغارت على اليونان من الشمال[٢].

أما الطراز الأيوني فانه يتميز بالإرتفاع وكثرة الزخرفة، أما الطراز الكورنثي وهو يشبه الطراز الأيوني لكنه كثير الزخرفة خاصة بورقة الاكانش وهو من الاعشاب التي تنبت في اليونان.

هـ) ـ التذوق الفني عند الرومان

كان للرومان حضارة عريقة أساسها السياسة الحكيمة أو الدهاء في السياسة والحكم. كما اشتهر القانون الروماني وكان يمثل أساس حكم الدول الديمقراطية ولقد برع الرومان في الفنون وكان لهم حس جمالي ظاهر وقد تأثروا بغيرهم من الحضارات المحيطة والسابقة فيكفي أن نعرف أن أقواس النصر التي اشتهر بها الرومان قد أخذت من البابليين والآشوريين وهذه دلالة على أن الاثروريين قد جاءوا من أصل آسيوي (بابلي أو آشوري) وأن هجرتهم من أرضهم قد حدثت في موجتين إحداهما من آسيا الصغرى في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر قبل الميلاد والثانية خرجت من اليونان حوالي القرن الحادي عشر ق.م[٣].

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Gaultier p:le sens De L'Art, Paris, Alcan 1908. P.25..

وقد استقروا في شبه جزيرة إيطاليا شمالي نهر التيبر ولقد استقى الرومان من الفن الأثروري، كما استقوا من الفن الأغريقي والدليل على ذلك ذئبة روما التي أرضعت رومولوس ابا الرومان كانت من صنع الاثروريون لقد كانت اثروريا هي المعين الذي استقى منه الرومان كما استقوا من اليونان أصول فنهم[١].

ويكفي أن نعرف أن اثروربا كانت مهد الفنون ومجمعها من فينيقية وأغريقية وشرقية وغيرها. ومع كل هذه الفنون المتنوعة التي وجدت لدى الرومان فقد كانت لهم بصمتهم الخاصة في مجال الفن والتي أبرزتها زينتهم لمنازلهم وحدائقهم وصناعة تماثيلهم واستخدامهم للألوان وصناعتهم للقبور والمعابد وما وجد من رسوم على جدران المقابر والمعابد تعبر عن تفكيرهم في حياة أبدية بعد الموت[٢].

وكان اهتمام الرومان الشديد برسم صور الموتى راكعة، ورسم أدواتهم، أو تصوير حياتهم الدنيوية على جدران المقابر مؤشراً إلى اعتقادهم في وجود حياة أخرى بعد الموت الدنيوي ـ على نحو ما كان يعتقد القدماء المصريين ـ وكان اعتقادهم في البعث والخلود سبباً في اهتمامهم بالفنون التي تقرب للحياة الذي كان الموت استمراراً لها فكان ذلك يقتضي من الروماني أن ينقل عن طريق الرسم والنحت البارز صور من حياته مثل الطعام وأدوات المعيشة والأثاث المنزلي والأسلحة وغيرها من أشياء[٣].

واهتم الرومان بفنون العمارة فكانوا يشيدون مبانيهم من جبال شاهقة، وشهد العهد الأمبراطوري نمواً في فن العمارة وازدهاراً في بناء القصور الضخمة والمسارح والملاعب والبازيليكيا والمسلات التي كانت تحكي قصص أباطرتهم وهي تشبه المسلات عند القدماء المصريين.

وعلى الرغم من تأثر الفنون الرومانية بالفنون الأغريقية والشرقية بيد ان هناك فارق كبير بين كل نوع من هذه الفنون فبينما عبر الفن المصري القديم عن البساطة والرمزية. كانت الفنون الأغريقية تسبح في عالم التصوف والبحث عن الكمال

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

والجمال والرقة في حين كانت الفنون الرومانية محاولة لتقليد فني مصر واليونان مع صبغها بالطابع الروماني الواقعي الصارم، الجاف فقد حاول الفنان الروماني أن يحاكي الحقيقة الواقعية برمتها واعتبر أن التصوير الذي لا يعبر عن الحقيقة هو تصوير زائف لا يستحق التقدير[١].

وهكذا انفرد الفن الروماني بخصائص الصرامة والواقعية والجفاف ولم يحاول الرمز أو التحليق في عالم مثالي أو صوفي أو ديني كما كان يحدث في غيره من الفنون، فكان مدار اهتمامه بالفن ينحصر في ناحيتين الأولى هي: الترويح عن النفس، ومحاولة التسلية والثانية خدمة القوة الحربية والاتجاه العسكري للامبراطورية وتصوير البطولة أو التشجيع عليها من جانب الفن.

---

(١) Ibid.



الفصل الثاني
نشأة الوعي الجمالي عند اليونانيين
وصلته بالفلسفة

أولاً: أفلاطون

١) ـ فلسفة جمال أخلاقية.

٢) ـ الجمال والمثال.

٣) ـ الفن والجمال المثالي.

٤) ـ الفن اداة إصلاح وتهذيب.

٥) ـ الفن صوت العقل السليم ومنبع الأخلاق.

٦) ـ أسباب نقد أفلاطون للفن.

٧) ـ الفن الموجه.

٨) ـ الفنون عند أفلاطون.

٩) ـ المحاكاة خطأ الفنان.

١٠) ـ فلسفة الجمال عند افلاطون وأثرها على الفن الحديث.

ـ تعليق وتقييم.

ثانياً: أرسطو

١) ـ أرسطو وفلسفة جمال واقعية.

٢) ـ الشعر أنواعه وأهميته.

٣) ـ المأساة والتطهير.

٤) ـ أرسطو بين دراسة الشعر ودراسة التاريخ.

٥) ـ الطبيعة والمحاكاة.

٦) ـ المحاكاة من وجهة النظر الحديثة.

٧) ـ أثر موقف أرسطو الجمالي على الفن الحديث.

ـ تعليق وتقييم.

ثالثاً: أفلوطين



أولاً: أفلاطون

لا يفوتنا ونحن نعرض لفلسفة الجمال عند أفلاطون أن نذكر بالتقدير فلسفة الحكمة عند سقراط تلك الفلسفة التي تعلم منها أفلاطون وتتلمذ على علمها وحكمتها وأخلاقها. لقد كان سقراط رائد لفلسفة الأخلاق والماهيمات التي علمت الانسان كيف يثبت على المبدأ، ويدافع عن الفضيلة ولو كان الثمن هو حياته نفسها كما فعل هو ذاته تماماً حينما تجرع السم وهكذا صارت التضحية من أجل الدفاع عن الحقيقة والسعي في سبيل بلوغها والكشف عن الجانب الأخلاقي في النفس والاذعان للضمير صورة مشرقة ومشرفة لفلسفة سقراط الأب الأول لفلاسفة اليونان فهل يا ترى يمكن أن تخلو مثل هذه الفلسفة الانسانية الاخلاقية من لمسة جمال تشع من بين ثناياها الميتافيزيقية؟ أعتقد أن حب الروح والتسامي بها كانت تمثل الجمال عند سقراط كما ورد بالمحاورات الأفلاطونية ولعلنا لا نجانب الصواب ان قلنا أن مذهب أفلاطون المثالى لهو مدين بكل عظمته وشهرته لآراء وأفكار سقراط الأب والمعلم الأول له وصاحب مدرسة الفضيلة التي انتهت في أبسط صورها وأرفعها شأناً إلى المثالية التي اشتهر بها أفلاطون عبر الزمان.

وسوف نتناول فيما سيأتي أبعاد فلسفة الجمال عند أفلاطون.

١) ـ فلسفة جمال أخلاقية

لقد استمد أفلاطون مبحثه في الجماليات من نظرته الميتافيزيقية إلى العالم، ومن ثم تعد فلسفته الجمالية جزء لا يتجزأ من فلسفته بصفة عامة فقد تميزت نظريته في الجمال بالهجوم على الجانب العاطفي والحس والنزوع نحو الجانب الأخلاقي والمثالي واحترام المنطق والعقل والاهتمام بإثارة الحماس والنخوة والشجاعة،

وتشجيع ما يدفع إلى إثارة هذا الجانب في الانسان ودحض ما يضعف من هذا الإتجاه وكان إكتشاف أفلاطون للجمال الكلي أو مثال الجمال بالذات إضافة جديدة في «نظريته في الجمال» فقد قام بتأمل الجمال الموزع والمتفرق على الموجودات الحسية وكذلك الأفراد وبعد ذلك أخذ يعلو بالتدريج من هذا الموضوع الجزئي المحدود المحسوس حتى بلغ العلة الأولى أو الأصل المتسامي له في «مثال الجمال بالذات» الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة الحق والخير.

هذه الأمور المجتمعة في الاتجاه الأفلاطوني قد دفعت بأفلاطون إلى تأسيس نظرية في الجماليات قائمة على اتجاه مثالي أخلاقي يهتم بخدمة المجتمع، وينمي اتجاهات الشباب الأخلاقية، والتربوية.

ومما يؤكد قيام الجماليات في ضوء فلسفته عامة هي فكرته في «المحاكاة» وهي تلك الفكرة التي أتت من اعتقاده بوجود عالم المثل الذي دفعه إلى تأكيد قيام الفنون جميعها بصفة عامة على فكرة المحاكاة.

ومما لا شك فيه أن إيمان أفلاطون بالعقل وبانه المدخل إلى عالم المثل قد دفعه إلى الشك في عالم الحس وما يستتبعه من عواطف وأحاسيس يمكن أن تنال من قوة العقل وتحد من منطقه على الانسان. فضلاً عن ذلك فان أيديولوجيا العصر وقتها التي اتجهت إلى شجب جماح النفس والاعلاء من شأن العقل والمنطق وتشجيع الأخلاق بقتل شهوات الجسد ونزعاته كل ذلك. قد جعل من فلسفة الجمال جزء لا يتجزأ من فلسفة أفلاطون المثالية الاخلاقية.

وهكذا تمثل فلسفة الجمال عند أفلاطون جزءاً هاماً من ميتافيزيقاه، ومن أيديولوجيا العصر اليوناني بما يتسم به من دعوة إلى العقل والكمال والجمال الجسمي والأخلاقي.

٢) ـ الجمال والمثال

ارتبط البحث في الجمال عند أفلاطون بنظريته في المثل والمحاكاة وبسائر أجزاء فلسفته بصفة عامة حتى أن فكرة الجمال بالذات لم تعرف ألا بعد أن عرفها

أفلاطون فهو أول من تكلم عنها، كما أنه أول من وضع نظرية في علم الجمال عند اليونان كان الجمال بالذات هو مثال الجمال الذي تصوره أفلاطون وهو ذلك الجمال الذي يقلده الصانع حين يخلق موجوداته في العالم الأرضي المحسوس.

وكان البحث في الجمال هو موضوع محاورات أفلاطون فقد عنى بإبرازه في محاورتيه «أيون» و«هيبياس الأكبر» وكذلك في «المأدبة» مقروناً بالحب حيث يفيض أفلاطون في هذه المحاورة في شرح طريقة الصعود الجدلي إلى مثال الجمال الذي يجعلنا نتجه نحو الحب الأفلاطوني الذي ينطوي على الجمال المثالي بل يكون هو مصدره الوحيد ثم تأتي محاورتا «فيدون» و«فيدروس» وتدعم من تجربة «المأدبة» في شرح كيفية الوصول إلى المعرفة الحقيقية التي تنطوي على معرفة الجميل.

ويسهب أفلاطون في محاوراته في شرح بلوغ الجمال المطلق الذي يتطلب عدداً من المراحل يتم خلالها إعداد وتجهيز النفس وتهيئتها حتى يتسنى لها التوجه إلى طريق الخير والحب المثالي، وللحب دور كبير في الوصول إلى فكرة الجمال، وهو مبدأ التسامي المتطور أو بالأحرى هو عودة الروح إلى الحقائق المثالية التي عرفتها قبل أن تحل في جسد ما[١] وعندما يبلغ الانسان إلى مستوى الجمال المطلق عند أفلاطون يكون بذلك قد بلغ موضوع الحب الذي يتجه إلى الجمال (بالذات)[٢] وهو ما ينطبق على الخير بالذات (شمس العالم المعقول على ما يذهب أفلاطون إلى ذلك في الجمهورية[٣].

وتبرز لنا فكرة الجمال بالذات من خلال تصورات أفلاطون في محاوراته ففي فايدروس يقول أفلاطون على لسان سقراط «الجميل يصير جميلاً بالجمال» فماذا كان يقصد أفلاطون بهذا التعبير؟!

هل ما كان يقصده هنا هو المثال المطلق الذي لا يمكن أن يسبقه مثال آخر أو يأتي بعده. أو ما قصده هو أنه لا توجد فكرة سابقة عليه في الوجود تكون أساساً له.

---

(١) Souriau, Etienne: **Clefs pour L'Esthetique** Eseghers, Paris 1970, P10.

(٢) Ibid.

(٣) أفلاطون: الجمهورية ـ ت فؤاد ذكريا المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٨ص ١١٩.

الواقع أن الجمال المطلق يتحد بالخير المطلق، ونحن لا نحس بالجمال بدون أن نكون قد حققنا من الخير الكثير وقد أشار أفلاطون إلى ما يفيد معنى الجمال المطلق في محاورته «فيدون» يقول في ذلك: ـ «. . . .أنه لو وجد جميل آخر غير الجميل في ذاته فانه لن يتصف بالجمال إلا بمشاركته في هذا الجمال، أما أنا فلست أدرك هذه الأسباب العملية، ولا أستطيع معرفتها فإذا فسر لي شخص سر الجمال الرائع في شيء ما بإرجاعه إلى لونه الزاهي أو لأي شيء آخر من هذا القبيل فلن استجيب لمناقشته لانها تربكني، وأنه لمن السهل البسيط أن أدرك أن السبب في جمال شيء ما هو وجود المشاركة بينه وبين ذلك الجمال. . ثم يضيف سقراط قائلاً: «ان الجمال يصير جميلاً بالجمال»[1] ويذهب أفلاطون في الجمهورية إلى أن الانسان يعيش حياته في سعي دائب من أجل الاتحاد بهذا النوع من الجمال غير المتجسد أي غير المادي الذي يشعر معه بالانسلاخ عن عالم المادة وبانه غير المادي الذي يشعر معه بالانسلاخ عن عالم المادة وبانه يتسامى إلى عالم الخلود ويتطهر من أدران جسده التي هي المصدر الأزلي للشر والرذيلة[2].

وهكذا يعرض أفلاطون في مذهبه في الجمال لثلاثة دعائم لمذهبه هي المثل والحب والمحاكاة والجمال في الأصل مثال أي ما ليس له صلة بالعالم الدنيوي المحسوس ونحن لن نجد الجمال أبداً في الأشياء المحسوسة المشاهدة في الوجود فهي أمر مطلق ينبغي على الفيلسوف البحث عنه خارج هذا العالم لأنه جمال كلي معقول لا يشوبه قبح أنه «الجمال بالذات» أو «مثال الجمال» ويقال أحياناً أن أفلاطون مزج بين الجمال والخير إلا أن الكشف عن المذهب يطلعنا على ثلاثية الجمال والحق والخير وهي ثلاثية منظمة بمعنى أن الجمال هو الطريق الذي يؤدي إلى الخير ذلك المبدأ السامي الإلهي الذي نصل إليه عن طريق التأمل الجمالي[3]. ومع أن البعض ينسب إلى أفلاطون الجملة التي تقول «الجمال هو روعة الحقيقة» ورغم أن هذه

(١) أفلاطون: فيدون، عباس الشربيني، مراجعة الدكتور علي سامي النشار (الأصول الأفلاطونية) الجزء (١) ص ١٧٨.
(٢) أفلاطون: الجمهورية ص ٦٠٤.
(٣) Souriou, Etienne: **Clefs pour L'Esthetique** P.13.

العبارة غير مدونة في أعماله إلا أنها موجودة في ثنايا الفكر الأفلاطوني[١].

والجمال المثالي هو غاية يسعى لها الفيلسوف الباحث عن الحقيقة، ويرى «أفلاطون أننا يمكن أن نصادفه في الواقع الحقيقي فنعجب به، ونحبه، لكن خبراتنا الحسية به ما هي إلا أمور تقريبية لا صلة لها بجوهر الحقيقة وهنا يجب على الفيلسوف أن يتدرج في سلم المعرفة حتى يبلغ مرحلة المعرفة المثالية أي يصعد حتى يبلغ المثال[٢] وتشير محاورات أفلاطون إلى هذا الحب المثالي، والجمال المثالي بشكل كبير، وقد صور سقراط أفلاطون أستاذه في صورة المحب المثالي المتسامي بحبه، العاشق للروح والداعي للفضيلة.

٣) ـ الفن والجمال المثالي

كانت طبيعة بلاد اليونان الساحرة من بين الأسباب التي دفعت اليونانيين إلى تذوق الجمال والولع به والكتابة عنه كما نمت فيهم موهبة الشعر وكتابة الأساطير والدراما وكان أفلاطون هو أول من التفت إلى مصدر الجمال في هذه الطبيعة.

وعلى الرغم من اهتمام أفلاطون بظاهرة الجمال والفن بيد أننا لا نجد في فلسفته مذهباً كاملاً في علم الجمال.

والجمال عند أفلاطون يتجسد في الفن الذي هو إلهام ينبعث من ربات الفنون التي تمثل إشارات رمزية وأسطورية في محاوراته في حين يظل الجمال بالذات مصدر إلهام على المستوى الفلسفي، وكان أفلاطون يرمز لفكرة الجمال بالذات بربات الفنون فمن هن هؤلاء الربات؟ كانت ربات الفنون هن بنات الإله زيوس، وقد عرفن بربات الميثولوجيا التسع كانت مهمتهن رعاية الفنون وهن على التوالي ربات الكوميديا، والتاريخ والمأساة والرثاء، والبيان وربات الموسيقى والرقص، والشعر والغناء والفلك.

---

(١) Ibid.

(٢) الجمهورية، الكتاب السادس ص ١٦٨.

وهكذا يشير أفلاطون إلى فكرته عن الجمال بالذات إلى ربات الفنون فيصبح مصدر الفن في النهاية هو المثال المعقول للجمال وكأن الأثر النفسي إنما يستمد إبداعه وجماله من المشاركة في مثال الجمال بالذات وكأنما تتحدد قيمة الجمال بمقدار تحقيق شمول وعمق هذه المشاركة وهنا نجد نظرية الجمال عند أفلاطون تنبثق من داخل فلسفته المثالية، ومن تصوره لعالم المثل، والمشاركة في العالم المعقول بحيث تصبح جزءاً لا يتجزأ من فلسفته برمتها.

وكان انغماس أفلاطون في فلسفته المثالية واهتمامه بالجمال سبباً في تصوره للجانب الموضوعي المثالي للجمال فقد تصور أن مقدار عمق الجمال وصدقه إنما يتأتى من مقدار مشاركة الفنان في مثال الجمال بالذات، وهذا يعني أن الفنان إنما يصدر في فنه عن مصر موضوعي عقلي[١] وليس عن ذاته الفردية الشخصية لذلك يعد أفلاطون من أتباع مذهب الموضوعية المثالية في الجمال فهو يرى أن الفن إنتاج يتسم بالموضوعية في المحل الأول، ثم يأتي بعد ذلك أثر الفنان الذاتي، ومن ثم يكون الحكم الجمالي في مذهبه نابعاً من مصدر موضوعي ثابت هو مثال الجمال بيد أنها موضوعية مثالية لأن موضوعها لا يستمد من عالم المحسوسات (المادي) بل من عالم المثل (المعقول).

وسوف يترتب على هذا أن يصبح الفن عند أفلاطون إلهاماً صادراً من ربات الفنون فالفنان أو الشاعر ملهم لا يعي ما يقوله ولذا فليس له علاقة بذاته أو عقله أو مشاعره وظروفه الخاصة. بل أصبح الفن جمالاً مثالياً[١] متجسداً في أعماله، وأصبحت فلسفة الجمال عنده ممثلة لفكرة التعالي ومعبراً عنها في صورة الفن، ومن ثم تصبح فلسفة الفن هي فكرة السمو والارتفاع: لأن حقيقة الإحساس الجمالي لا توضع في مصاف الحقائق المدركة في الحياة العادية ولما كانت فكرة الجمال سامية لا وجود لها على الأرض، فهي من ثم فكرة متجاوزة خالدة، تعلو على إدراكنا، ولهذا يكون شرط الاحساس بها هو الأقتراب من الماهيات والمثل على قدر المستطاع وكذلك المشاركة في النماذج الأصلية لها وبدون أن نحس بالنماذج الخالدة، ونحاول

---

(١) Souriou, Etienne: **Clefs pour**.

السعي إليها فلن نستضيء بالجمال الموجود في الأشياء وعلى الرغم من أن الجمال في ذاته غير محسوس بالنسبة لنا إلا أنه يجب البحث عنه والترقي إليه.

وعلى الرغم من رؤية الإنسان للجمال على الأرض والإعجاب به، بل وعشقه غير أن هذه الخبرة الحسية لا تمثل معرفة تقريبية لأنها تقربنا من الحقيقة ولكنها لا تعرفنا بها ومن ثم يجب على الفيلسوف أن يحاول الصعود عن طريق الحب إلى عالم المثل.

٤) ـ الفن أداة إصلاح وتهذيب

يرى أفلاطون أن الفن الذي يرمي إلى خدمة الشباب وتربية الأخلاق هو الفن الهادف إلى خدمة المجتمع والفرد وهو الفن الأبقى والأصلح الذي يقوّم عقول الشباب وينمي مواهبهم وسماتهم الخلقية ويجنبهم الانفعال والشهوة ويقتل ميول الشر الهاجعة في نفوسهم ويسكن نزوات نفوسهم.

ويرى أفلاطون أن الفن وهو واجهة الأخلاق إنما يثير في نفوس الشباب القيم والأخلاق والفضيلة وقد تأدى هذا الموقف من جانب أفلاطون إلى دعوته لمراقبة الشعراء والفنانين وتحذيرهم من صناعة الفنون المتسمة بالفساد والضعف والإنحلال وقد عبر عن ذلك في الجمهورية بقوله: «يجب علينا أن نراقب كبار كل فن فنحذرهم من الإتيان بالفن الهابط أو الضعيف سواء في الرسم أو في البناء أو في أي نوع آخر من المصنوعات»[١].

٥) ـ الفن صوت العقل السليم ومنبع الأخلاق

كان الواقع بقيمه الأخلاقية هو معيار الإجادة الفنية عند أفلاطون، كما أن دور الفن يتحدد بمقدار إبرازه لدوره الفضيلة وللجانب الخلقي في الحياة.

وهكذا تصبح قيمة الفن رهناً بمسايرة الفن لصوت العقل السليم، والنازع

(١) Plation: **La Republique, Oeuvres de Platon** Librairie, Garnier, Freres, Paris ch.10 P.222.

الأخلاقي في حياة اليوناني. يقول أفلاطون في الجمهورية: «أن البيان البديع والوزن الصحيح والإيقاع يتوقف تماماً على الطبيعة الصالحة ويقصد بها العقل السليم، ذلك لأن البساطة والجمال واللحن والإيقاع هي من عمل العقل السليم، وهي ما تتجلى في السجية الأدبية، أما فقدان هذه الأشياء فتشير إلى الأسلوب الفاسد والخلق الرديء»[1].

وقد أشار أفلاطون إلى أهمية الأثر الذي تحدثه الفنون والجماليات على نفوس النشيء والشباب حيث يتشربون من خلال الفن قيمهم وأخلاقهم التي تستمر معهم ردحاً طويلاً من الزمن.

ولما كان تأثير الفنون قوياً على نفوس الشباب فقد رأى أفلاطون أن يكون الفن نقياً، خالصاً مفعماً بالفضيلة والمثل وفي هذا الصدد يحاول أفلاطون طرد الشعراء والفنانين الذين يسيئون إلى عقول الشباب في حين يبقى على الأخيار منهم ممن يحاولون خدمة المجتمع والفرد بما يبثونه من القيم والخيرية في أعمالهم يقول أفلاطون في معرض الإبقاء على دعاة القيم من الفنانين والشعراء: «.... ينبغي علينا أن نبقي على الفنانين الذين يتمكنوا بما لديهم من عبقرية فنية من الكشف عن مواطن القيمة والجمال مما يؤثر على عقول شبابنا الذين يتشربون الأخلاق من كل فن من الفنون لتأثر سمعهم وبصرهم فيشبون على محبة جمال العقل الحقيقي وإطاعة أحكامه وتمثله»[2].

وفي حين يبقى أفلاطون على خيرة أهل الفن والشعر في الجمهورية فإنه يطيح بمن يعبثون فساداً في عقول وأخلاق الشباب وقد عبر عن ذلك في نص له في الجمهورية بقوله: «.... ومن لا يستجيب لتحذيراتها ويسير حسب رأينا نرفض عمله في المدينة ويطرد حتى لا ينشأ حكامنا في وسط صوت الرذيلة مثل الحيوانات الذين يرعون في مراعي ضارة فتصيب الأضرار نفوسهم وتفسدها وهنا يتسرب الشر إلى نفوسهم وهم لا يشعرون»[3].

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

وكان أفلاطون يود من محاولته هذه تهذيب وتنقية الفنون في عصره فكان يقصر قراءة الشعر ـ بعد ابعاد هوميروس وهزيود على قرض الأشعار الخاصة بتمجيد الآلهة والإشارة لفضلها، كما كان يرحب بقدوم الشعراء ووضع أكاليل النار على رؤوسهم وإكرامهم على أن تكون هذه المظاهر بعيدة عن حدود الجمهورية التي لا ينبغي لهم أن يدنسوها بقدومهم.

وعلى هذا النحو كان موقف أفلاطون متفقاً مع موقف الزهاد والعباد الذين يرون في الفنون والآداب انزلاقاً بالأخلاق، وإفساداً للفضيلة، وإثارة لنزوات ونزعات الإنسان[١].

٦) ـ أسباب نقد أفلاطون للفن

على الرغم من اهتمام أفلاطون بالجمال، وشغفه بالشعر الذي يعد من أوائل الفنون التي تحتل مكان الصدارة عنده إلا أنه كان يشترط فيه شرطان هما حسن الصياغة الفنية والإلهام السامي، وإعتماده على الفلسفة كمنبع متسامي وغني وقد برز هذا الاهتمام بالفن والشعر متمثلاً في علم الجمال الأفلاطوني الذي يقسمه سوريو Souriou إلى جزئين: الأول ويشتمل على «أفكار أفلاطون عن الفن والجمال والتي سجلها في محاوراته مثل: أيون ION والمأدبة Le Banquet وفيدرا Le Phedre وهيبياس الكبرى Le Grand Hippias والجزئين الثاني والعاشر من الجمهورية وأخيراً القوانين[٢].

وسوف نحاول هنا أن نفصل الأسباب التي دفعت أفلاطون إلى إتخاذ موقفه العدائي من الفن في جمهوريته مع أن فلسفته لا تخلو من اهتمام بشرائط الفن والجمال وصلتهما بالأخلاق وهذه هي الأسباب مجملة على التوالي: ـ

أولاً: الإتجاه العقلي المثالي السائد في فلسفة أفلاطون وفي بناء مذهبه.

ثانياً: السبب العسكري والسياسي المتمثل في هزيمة أثينا أمام أسبرطة.

---

(١) Ibid.

(٢) Souriou, Etienne: **Clefs pour L'Esthetique** P.9.

ثالثاً: دور الأدب الخالق في إضعاف العقل وتنمية العاطفة.

رابعاً: احلال الفن والشعر محل التحربة الدينية المفتقدة عند اليونان.

خامساً: اعتبار الفن ممثلاً للإخلاق.

وسوف نلقي الضوء على كل سبب من هذه الأسباب على حدة على النحو التالي: ـ

أولاً: كان الإتجاه العقلي المثالي السائد في مذهب أفلاطون وفي بناء فلسفته برمتها سبباً كافياً في تشجيع العقل والوجدان المتسامي والتركيز على عنصر الثبات الممثل لعالم المثل والغض من شأن الحواس، والركون الى معطياتها باعتبارها ممثلة لعالم التغير الذي رفضه أفلاطون منذ البداية ولما كان الفن والجمال يخاطب الوجدان المتغير، والعاطفة المشبوبة، والخيال الجياش كما يقوم على الحواس ويحاكي المحاكاة أي يحاكي الطبيعة المقلدة التي ليست الأصل لجميع هذه الأسباب مجتمعة أعلن أفلاطون رفض الفن بإسم الثبات والأخلاق، وتأكيداً للقيم العقلية المتسامية في جمهوريته مما يدفع إلى القول بتأثير الإتجاه العام للمذهب على موقف أفلاطون من الفنون بما فيها الشعر والملاحم والدراما.

ثانياً: شجعت هزيمة أثينا أمام أسبرطة على شيوع روح الرفض للشعر وكان رد الفعل الذي أحدثته هذه الهزيمة منعكساً على الفنون بكل ألوانها وخاصة فن الشعر فحدثت موجة على الشعراء للحد من سطوتهم في أثينا والرجوع إليهم فيما يهم الدولة من أمور مما أشاع جواً من العاطفة والخيال فأنهارات عزيمة الشباب اليوناني وضعفت الأخلاق، ولما أعيد بناء المجتمع من جديد كان رفض الفن وطرد الشعراء مطلباً أساسياً عند أفلاطون بغرض الاصلاح السياسي والعسكري، وكانت هزيمة أثينا كذلك سبباً في تطبيق نظام التربية العسكرية على نحو ما كان يفعل الأسبرطيين وكان يهدف منها وضع نظام هرمي للحكم يحترم فيه المرؤوس رئيسه، ولما كان الفن من دوافع حرية النفس وانطلاقها من قيودها وثورتها على التقاليد، كما يدخل فيها عوامل الإثارة والتصوير المخادع، فقد رأى أفلاطون أن يحده بحدود سياسة الدولة فينظمه بما يتوافق مع روح الحياة العسكرية.

ثالثاً: لعبت العاطفة المتأججة التي نماها الأدب الخالق دوراً في إضعاف العقل والمنطق عند اليوناني القديم مما أساء إلى الفنون وجعلها في مستوى «أدنى من تحقيق القيم الخلقية المتوخاة بالنسبة للمجتمع الأثيني يقول أفلاطون على لسان سقراط في الجمهورية: ـ

«. . . ان الجانب العاطفي الميال إلى الشجن والتمادي في النحيب والذي يميل إلى ذلك بحكم طبيعته هو ذلك الجانب الذي يجد في الشعر عزاءاً له لأن الشعر عندئذ يغذيه ويشبع رغبته»[١].

ولما كان الشعر والدراما ينميين جانب العاطفة والخيال في الإنسان على حساب الجانب الفكري العقلي فان الشخص يشب عاطفياً بحكم ما تلقاه، وما أثر عليه منذ صغره فيصبح أكثر تأثراً بالشعر وبما يسببه من نحيب وعويل تجاه الآخرين، وبالتالي يصبح تأجج العاطفة وجموحها وجيشانها جزءاً من شخصية الفرد الذي يشاطر بعاطفته مشاعر الآخرين، وهكذا فالشعر لا يخلق شخصية منطقية فكرية بل يخلق شخصاً عاطفياً ضعيفاً ليناً، وقد ساعد ذلك على رفض أفلاطون للشعر الذي أكد هذا المعنى على لسان سقراط في الجمهورية بقوله: «قليل من الناس من يدرك أن طبيعة مشاعرنا تتأثر بذات الطريقة التي نشارك فيها الآخرين مشاعرهم ولو أننا نمينا في أنفسنا جانب العطف على الآخرين في اطراحهم فهذا يعني أنه ليس من السهل علينا أن نقتل عواطفنا في حالة ما اذا ألمت بنا الأحزان[٢].

وعلى هذا النحو يرفض أفلاطون ما ينجم عن الأدب الخالي من عاطفة ومشاعر، وبالتالي من سلوك وصور عقلية تبعد عن الواقع، ومن ثم لا تصلح للتعليم والتربية.

رابعاً: لما كان اليونانيون يفتقدون إلى جمال التجربة الدينية والرجوع إلى اللاهوت فقد كان لفن الشعر دوراً في تعويضهم عن هذه التجربة الهامة التي استعاضوا

---

(١) Oeuvres de Platon: **La Republique** P.325.

(٢) Ibid.

عنها بالشعر والملاحم والدراما إذ أخذوا من موضوعاتها القدوة والتآسي حتى أن كتاب هوميروس كان هو توراة اليونانيين، وكان التغني بشعره يسحر ألباب السامعين كأنه نص من الكتب المقدسة في العالم المسيحي»[١].

كل ذلك أدى إلى احترام دور الشعراء وكتاب الدراما وإنزالهم منزلة الدعاة والمصلحين في عهد أفلاطون ولما كانت فنونهم تنطلق من الموقف الذاتي الخاص ومن العالم المحسوس اللذين رفضهما أفلاطون، فضلاً عما أحدثته رموزهم وقصصهم من إهدار لقيم الأخلاق والفضيلة في المجتمع لهذه الأسباب مجتمعة فقد أمر أفلاطون بطردهم من المدينة.

خامساً: نظر أفلاطون للفن باعتباره ممثلاً للأخلاق والفضيلة التي انسحبت على مذهبه، وأي فن لا يسعى لتدعيم مبادىء الأخلاق وبث القيم في نفوس الشباب هو فن هابط ينبغي إبعاده عن المدينة.

وجدير بالذكر ان أفلاطون كان يعتبر أن النظرة الأدبية هي في الأصل نظرة واقعية بحتة لا علاقة لها بذات الشاعر أو الأديب أو كاتب الدراما فقد انصبت نظرته على الواقع الأخلاقي، ولم يعر اهتماماً بالمسائل الذاتية وآية ذلك ان الفنان (المصدر) الذي يرسم الطبيعة بكل خطوطها وألوانها يعد في نظر أفلاطون أكثر صدقاً في التعبير بوسائل الكلمات والرموز ولما انتهى أفلاطون إلى المطابقة بين صدق الحواس وصدق الفكرة، أي بين صدق الفن وصدق المنطق أصبح فنانو عصره وشعرائه يمثلون الكذب والرياء والانحلال ومن ثم أمر بإبعادهم.

وعلى نحو ما سبق يتأكد لنا إنبثاق فلسفة الجمال عند أفلاطون من بين ثنايا ميتافيزيقاه في العالم المعقول والمثل.

لقد ربط أفلاطون بين الفن والأخلاق لأنه ربط بين الفن والدولة، والدولة والفرد وقد ظهر ذلك بوضوح في ربطه بين الشعر والفضيلة والأخلاق وهل هو ضار أو صالح لهما، وقد كان مدار بحث أفلاطون في الجزء العاشر من (الجمهورية) ينصب على تحديد وجهة نظره تفصيلاً في هذا الموضوع.

---

(١) Souriou, Etienne: **Clefs pour P.10.**

لقد أراد أفلاطون من محاورته (الجمهورية) توضيح المثل الأعلى للقارىء، وكان يهدف من ذلك إلى اخضاع جميع المرافق والمصالح بما في ذلك الفنون والآداب لخدمة المجتمع والفرد على المستوى الأخلاقي وإزالة العقبات التي تعوق تحقيق فكرة المثل الأعلى الأخلاقي أمام الدولة والفرد، ولكي يضمن أفلاطون اداء الفن لمهمته المثالية الأخلاقية فقد أخضعه لخدمة المجتمع والدولة وأعتبر أن أي مساس أو ضرر يسببه الفن للمواطن هو ضرر للدولة، فروعة الفن وابداعه ليست كافية اذا ما رأى الحاكم منعه لأسباب تتعلق بصالح المجتمع والأخلاق.

ويبين لنا أفلاطون في جمهوريته كيف أساء هوميروس وهزيود وغيرهما من شعراء اليونان إلى الدولة، ومن ثم كيف يسمح الحكام للشعراء بان تبدو الآلهة في صورة سيئة شريرة أو في صورة المخلوقات الفظة القلب إلتي لا تفتأ تسلب وتقتل وتنتقم وتغدر إلى ما غير ذلك من الصفات اللا أخلاقية، ثم كيف يسمحوا بتصوير الآلهة في حال صراع وغضب دائم فمثل هذه الصور التي يأتي بها الشعر يمكن أن تؤثر في نفوس الأفراد تأثيراً سيئاً لما يسمعونه عن الآلهة والأبطال من صفات غير لائقة ومن ثم يفسد كل من هوميروس وهزيود أخلاق الشباب فضلاً عما ينشره شعراء المأساة والملهاة من أكاذيب وضلال بما يقلدونه من سلوك غير جدير بالتقليد ومن ثم يثيرون الشهوات وينشرون الفساد، ويدفعون للضلال والانحلال.

وعلى هذا النحو يصبح نقد أفلاطون للفن (الأدب الشعر) في عصره وسيلة لإبراز دور الأدب والشعر أو الفنون عامة في اعطائنا صورة صادقة عن حقائق الحياة، يقول أفلاطون في نقد شعراء عصره: ـ«لقد كان خطأ الشعراء والناثرين كبيراً فقد غيروا بعض القيم والمفاهيم الأخلاقية كمفهوم العدالة مثلاً وعلينا إذن أن ندفعهم إلى توخي الصدق والموضوعية وإشاعة روح الأخلاق فيما يكتبون، وأن يتوخوا نظم الأغاني والأشعار وتأليف القصص التي تؤثر بطريقة إيجابية في النفس»(١).

وهكذا يرفض أفلاطون الشعر لسببين هامين أولهما أخلاقي لإنه لا يساعد على نشر الأخلاق والفضيلة، وثانيهما ميتافيزيقي لأنه يستند إلى باطل، وكل من السببين لا

---

(١) Oeuvres de Platon: **Republique** P.213.

يؤديان بالضرورة إلى المثل الأعلى الذي ينشده المواطنون في الجمهورية، ويلاحظ في هذا السبب أن أفلاطون يربط بين الفن والأخلاق في حين أن الفن الحديث والمعاصر يرفض هذا الربط بينهما لأن الفن ينبع من ذات الفنان ليصف لنا الحياة من خلاله، وليس من خلال الأخلاق أو القيم المعيارية، والفن المرتبط بالأخلاق هو فن موجه نحو الأخلاق أو نحو «سياسة» أو «مذهب» ما، وهو هنا يمثل الفن المقيد في حين أن الفن الحر (حرية الفن) هي سر حياته وبقائه.

٧) ـ الفنون عند أفلاطون

أهتم أفلاطون إهتماماً بالغاً بالفنون، على الرغم من تحفظه في الدعوة لها وتوجيهه لها وجهة معينة، وقد أشار إلى هذا الأهتمام في الكثير من محاوراته، وخاصة في «الجمهورية».

وكان فن الشعر من بين أنواع الفنون التي أولاها أفلاطون عناية خاصة، وعلى الرغم من حملته على الشعر والشعراء للاعتبارات التي سبق أن طرحناها آنفاً بيد أنه كان لا يخفي ولعه بالشعر كفن من الفنون فهو يقول في الجمهورية على لسان سقراط: «. . . .ينبغي علي أن أصرح بما يدور في خلدي من احترامي لهوميروس فهو أعظم من ينظم أشعار المأساة والمرثاة، ولما كنت لا أود أن أضحي بالحقيقة من أجل الانسان فقد قلت ما قلته[١].

وهكذا يقطع أفلاطون بولعه بالأشعار، واعترافه بالمجد والعظمة لمنظمها هوميروس، ويتضح من نصه تشجيعه للشعر والشعراء بيد أنه كان لا يستحسن طريقتهم المثيرة للعاطفة والشجون في أغلب الأحيان وهذا مما لا يتفق مع طبيعة مذهبه العقلي وفلسفته المثالية.

وتأتي الموسيقى في أهميتها بعد الشعر وهي على أنواع فمنها الآلية والصوتية، والراقصة، وتجدر الإشارة إلى أن أفلاطون كان يعد الرقص نوعاً من أنواع

---

(١) Ibid.

الموسيقى[1] التي كانت تلعب دوراً هاماً في تأمين وحراسة المدينة، فهي حصنها وأساس أخلاقها، ومن ثم فقد رأى ضرورة أن تخدم الموسيقى الجوانب الأخلاقية للفرد، وأن تساعده في تهذيب أخلاقه، ولهذا فقد عمل على توجيهها وصبغها بالطابع الحربي أو السياسي أو الأخلاقي.

ولما كانت الموسيقى موضوعة لخدمة الأهداف العليا والمثالية للمدينة فقد نادى أفلاطون بتنقية إيقاعها، وجعلها في خدمة السياسة والأخلاق اللتين اشتغل بهما أفلاطون وأولاهما أهمية كبيرة، وفي محاولته لتنظيم الموسيقى استبعد بعض أنواع منها كالميكسوليدية، أو الليدية[2] لأنهما تعبران عن مسحة كآبة وحزن، كما ألغى منها الأنواع المسرفة في الشهوة والأنوثة مثل الأيونية أو الليدية[3] في حين أحتفظ بالموسيقى الصارمة والجادة المثيرة للحماس كالموسيقى الدورية لما لها من طابع حربي حماسي، أو الموسيقى الفريجية لما تمتاز به من طابع هادىء مسالم[4].

وهكذا يمكننا أن نلمح من خلال فن الموسيقى عند أفلاطون أنه أخضعها للدولة، أو لسياسة الدولة الحربية العسكرية ورأى فيها إعلاء للنفس، وإحياء للفضيلة فسعى إلى تنقيتها ووجهها لخدمة الأخلاق والحياة العسكرية، فاستبعد منها ما يستثير غرائز وميول الشباب. وتجدر الإشارة إلى أن هذا النظام المعمول به إنما يشير إلى سياسة التوجيه الفني التي أتبعها أفلاطون وهي سياسة معاصرة في التربية الفنية.

ويمكننا إجمال موقف أفلاطون من الموسيقى ودورها في بناء الدولة فيما سيأتي:

(١) ـ تهذيبها والنهوض بمستوى الآداء فيها حتى تؤثر على الأخلاق.

(٢) ـ ضرورة إخضاعها للسياسة المطلقة للدولة.

(٣) ـ تنقية إيقاعها بصورة كاملة، بحيث تخدم في نهاية الأمر سياسة وأخلاق الدولة.

(٤) ـ استبعاد بعض أنواعها لما تتسم به من طابع الشكوى والكآبة أو اللذة.

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

(٤) Ibid.

(٥) ـ التركيز على الموسيقى المعروفة باسم «الدورية» وترديدها وذلك لأهميتها لأنها توحي بالطابع الحراسي الحماسي، كذلك الفريجية لما توحيه من هدوء ومسالمة.

وفضلاً عن فنون الموسيقى والشعر، أهتم أفلاطون بفن المسرح، وكذلك بالنحت والعمارة لأنها فنون تشارك في المبدأ الأسمى ويتحدد الجمال فيها بالقياس والإنسجام لما يدفع لمسرة جمالية، ومتعة نفسية.

وكان فن الرسم عند أفلاطون يبدو من أخطر أنواع الفنون فكان يحذر منه ويدعو إلى رسم الأسلاف والمحافظة على نماذجهم القديمة، وفضلاً عن إهماله لفن الرسم أو التصوير فقد نقد الخطابة والسفسطة أو خداع البصر أو الزيف والوهم فقد كان يبدو له أنه غير جدير بأن يكون موضوعاً للفن.

وجدير بالذكر أن أفلاطون كان من المعجبين بالفن والعمارة عند قدماء المصريين.

٨) ـ الفن الموجه

ويرى أفلاطون أن البين شاسع بين الأخلاق والفن ففي حين تتجه تعاليم الأولى وقواعدها إلى الوعظ والتعليم والتبشير نرى أن الثاني لا يعلم ولا يشير إلى شيء كما لا يبشر بشيء ما أللهم إلا ما يعتمل في صدر الفنان، وما يشعر به في وجدانه من آلام وآمال وهكذا يظل الفن طليقاً متحرراً من قيود الأخلاق والمجتمع وغيرها... فهو لا يلزمنا بشيء معين ولا يملي علينا مبادئه، فنحن في حل منه، ونملك حرية قبوله أو رفضه، وعلينا تقع مسؤولية متابعته والتأثر به لأن الفن ينبت في جو الحرية، والفنان مخلوق حر أما إذا بلغ الفنان مرحلة الدعوة لمذهب أو مبدأ، أو أخذ يبشر بعقيدة ما فسرعان ما يتحول إلى داعية أو مصلح وهو الهدف الذي كان يرجوه أفلاطون من الفن... وعلى هذا النحو أصبح الفن والفنان خادمين للأخلاق والفضيلة وممثلين للمثل الأعلى في مذهبه العقلي المثالي.

لقد شجع أفلاطون الفرد في جمهوريته، ودعاه أن يكون نافعاً لمجتمعه (مجتمع المدينة المثالية ؛ الجمهورية) فلا قيمة لمن لا يعمل لخدمة الجمهورية أو يكون له ثمة

دور في رخائها، لهذا كان الفن عند أفلاطون فناً اجتماعياً أو موجهاً، وما ينطبق على الفن ينطبق على العلم الذي ينبغي أن يخدم المواطنين والفن والعلم كلاهما لا قيمة له بدون توجيه الانسان لخدمة الصالح العام.

وتنقسم الفنون عند أفلاطون إلى نوعين هما الفن النافع، وفن المحاكاة[1]، يتمثل النوع الأول في تقديم المصنوعات اللازمة لحياة الناس، والنافعة لهم مثل الآلات التي تستخدم مثلاً في الزراعة والصناعة وجميع الصناعات التي تخدم المجتمع وتهدف لمصلحة الناس، وهي صناعات نافعة لها تقديرها وعلى الدولة أن ترعاها وتهتم بها.

أما فنون المحاكاة فهي نوع من الفنون يشبه الفنون الجميلة في عصرنا، وهي تدفع إلى التسلية والترويح عن النفس أو بإثارة المتعة فيها أكثر من تحقيقها لغرض عملي أو نفعي يفيد الناس.

ورغم ما يلعبه الفن من دور في صقل النفس ـ بتهذيبها وتخليصها من شوائبها وتدريبها على عمل الخير والتعاون مع الآخرين لما تمنحه رؤية المسرحيات والتمثيليات من أثر يوقظ مشاعر الانسان وإحساساته ـ إلا أن أفلاطون رغم ذلك يرى أن السمو الذي يلعبه الفن في النفس ما هو إلا تأثير على النفوس وهو من قبيل التسلية التي تبهج الناس.

وقد برز هذا الإتجاه العملي عند أفلاطون مستلهماً للقيم والخير حتى على مستوى الفن، ولما كان أفلاطون ـ كما سبق أن بيننا ـ قد توخى ضرباً من المثالية الموضوعية فلا غرو أن ينادي بعلم نافع وعملي وأن يشجع الفن العملي الذي يخدم الأخلاق، وينفع المجتمع وألا يعير إهتماماً لفن التسلية والترفيه، فقد كان الهدف من المثالية الأفلاطونية هدفاً موضوعياً ينصب على تحقيق المثل الأعلى، وتقدم المجتمع بالحفاظ على قيمه ومبادئه راسخة ثابتة.

---

(١) يقصد بالنوع الأول في مصطلح الفنون الحديثة: هو الفن العملي أو التكنيكي، والثاني يقصد به حسب المصطلح الحديث: الفن الجميل.

٩) ـ المحاكاة خطأ الفنان

لما كان الفنان يحاكي الطبيعة فهو في نظر أفلاطون يحاكي المحاكاة نفسها ذلك لأنه يقلد ما هو ظاهر أو سطحي فالحقيقة أن الهام الشعر أو شيطانه لا يرسم للشاعر ولا للمصور حقيقة الموضوع المراد محاكاته، ومن ثم فالمحاكاة هي تقليد للظاهر السطحي من الحوادث فحسب ولا علاقة لها ببواطن الأشياء[١].

فماذا يحاكي الفنان أذن؟

إنه يحاكي مظهر الأشياء الذي يعرفه بحواسه، ويقلد دنيا المظاهر العارضة المتقلبة التي تتغير في كل لحظة في الزمان والمكان، إنه لا يقلد شيء ثابت بل يقلد المتغيرات ولهذا فهو يقلد ما هو غير حقيقي[٢]، إن الشيء الحقيقي ثابت لا يتغير، واحد لا يتعدد، ومع أن الأشياء تتعدد في الظاهر، وكذلك الألوان والأشكال لكن هناك شكلاً واحداً ثابتاً أبداً وحقيقياً أبداً لا يتغير، والجمال الحقيقي الثابت وراء المتغيرات هو جمال مطلق واحد يدرك العقل حقيقته وأما ما تراه العين فإنه من صور الجمال المنقول عن الأصل، وهذا هو عمل الفنان: أن ينقل عن الأصل ويقلده، وهو بذلك يقلد التقليد أي يحاكي المحاكاة.

ويذهب أفلاطون في الجمهورية إلى تأكيد هذا الرأي في المحاكاة فيقول: «.... أن المقعد الذي يصنعه النجار ليس هو ذاته المقعد الحقيقي لكنه المظهر فحسب لأن ـ المقعد المثالي واحد فقط، ولو تعدد هذا المقعد لكان وراء كل صورة لأحد المقاعد صورة للمقعد الأصلي الذي لا يتغير أو المقعد المثالي المطلق، وهذا المثالي المطلق لا يتعدد فالنجار إذن يحاكي الحقيقة الثابتة ويتخذ منها أنموذجاً ومحاكاة الحقيقة مهما بلغ إتقانها لا تمثل الحقيقة في ذاتها وهكذا يصبح المصور الذي يصور المقعد مصوراً لخيال الحقيقة أو ظلها فصورته في الواقع هي خيال الخيال أو

---

(١) Ducasse Curt, John: **The Philosophy of Art Dover** Publications inc. New York. 1966, P.72.

(٢) Carritt. **EF: Philosophies of Beauty (From Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic theory),** Oxford clarenon press 1931, P.22.

ظل الظل وهي لذلك بعيدة عن الحقيقة لأنها تمثل محاكاة المحاكاة[1] ولا تقتصر المحاكاة على مسرح التصوير فحسب بل تتخطاه إلى الشعر وجميع الفنون فالشاعر يفعل ما يفعله المصور مع إختلاف أدوات الاستخدام[2] فعمله مثل عمل المصور يحاكي المحاكاة لأنه يعبر عن أشياء لا ظل لها من الحقيقة وهو يتعامل مع شياطين الشعر (أشباحه) وبالتالي لا يصل إلى الحقيقة المرجوة من كلماته مهما جملها بالألفاظ والرموز والأوزان التي يطرب لها السامعين.

١٠) ـ فلسفة الجمال عند أفلاطون وأثرها على الفن الحديث

ينطوي المذهب الأفلاطوني فضلاً عن عبارة فلسفة الجمال الواضحة التي وضعها أفلاطون للفن والأدب.

ينطوي في حد ذاته على ضرب من روح النظام يمكن أن نسميه «إشراق جمالي» فما معنى ذلك؟

إن روح النظام الذي ينطوي عليه المذهب الأفلاطوني فضلاً عن السلاسة وعذوبة التعبي وأسلوب المحاورات الجميل وإختيار الألفاظ، وكثرة التشبيهات الرائعة فضلاً عن وفرة الخيال والاستعارات، وكذلك الإشارة إلى الأساطير والخرافات التي لا يجمع شاردها غير شاعر قوي الحس، رحب الخيال، كل ذلك إنما يشير إلى فيلسوف فنان وإلى مذهب ذي إشراق جمالي وهكذا يستنبط من خلال المذهب الأفلاطوني عبارة روح النظام، يقول سوريو: «علينا أن نتذكر أن كل فلسفة عظيمة حتى ولو لم تتناول بطريقة مباشرة فكرة الفن والجمال وحتى لو لم تضع منهجاً محدداً للبحث عن الجمال إلا أنها تملك عادة ما يسمى بالإشراق الجمالي[3]».

إن هذا الإشراق يعد مصدر إلهام وهكذا الحال بالنسبة لمعظم النظم الفلسفية الكبيرة التي تعتمد في نجاحها على هذه الإشراقة الجمالية وليس على المعطيات

(١) Oeuvres de platon, Republic P.321.

(٢) Carritt. F.F: **Philosophies of Beauty.**

(٣) Souriau, E: **Clefspour.** P.11.

العقلانية أو البراهين التي تحملها في طياتها، لقد كان الفكر الأفلاطوني يتميز بهذه الإشراقة، وقد ظهر ذلك واضحاً في فن وشعر الفلورنسيين في القرن السادس عشر الذين عرفوا الفكر الأفلاطوني عن طريق مارسيل فيسن Marsile Ficin.

لقد كان أفلاطون مصدر إلهام للعديد من الفنانين لقرون عديدة فتاريخ الجمال في المذهب الأفلاطوني يعني العديد من الأسماء أمثال بوتشيللي Botticelli، أو مايكل أنجلو Michel Ange في فلورنسا أو أدموند سبنسر Edmund Spenser في أنجلترا. أن جميع هؤلاء قد تأثروا بفلسفة أفلاطون الجمالية وبرز ذلك من خلال أعمالهم الفنية التي لا نستطيع تكوين فكرة عنها ما لم يكن لدينا فكرة عن مبادىء الفلسفة الأفلاطونية يقول سوريو: «إن علم الجمال الذي ينكر وجود بوتشيللي أو ميكل أنجلو هو علم يجهل الفن في أوسع معانيه الإنسانية[1]».

ويعتمد الإتجاه الجمالي للفكر الأفلاطوني على عنصر الرؤية فالحقيقة المحسوسة ما هي إلا انعكاس ضعيف وغامض لعالم آخر رائع ومتكامل وهذا ما عرفته كل روح قبل أن تولد، والحب بما يحمله من شفافية هو الذي يدفعنا إليه، وقد ظهرت هذه الأفكار في ألمانيا مع تيار الرومانسية وتمثلت في أشعار ريكار Ruchert التي وضعها شومان Schuman في قالب موسيقى، كما نجدها أيضاً في فرنسا عند بودلير Baudelaire خاصة في المقطع الأخير لقصيدته بركة Benediction.

تعليق وتقييم:

إن فلسفة الجمال عند أفلاطون تشير إلى إنسجام واضح بين العلم والسلوك والفن، وأن الجمال يوهب لمن يحافظ على تقاليد بلده، وهكذا فإنه يتوخى فكرة عقلية أخلاقية لا تدحض من قيمة الفن ولا تقلل من شأنه.

كان العمل الفني عند أفلاطون موجهاً لخدمة المجتمع وتهذيب سلوكيات الأفراد وأخلاقهم، ولا يعني طرده للشعراء والرسامين من المدينة حين يتعرض لتربية

---

(١) Ibid.

الأحداث في الجمهورية، إنه لا يحترم الفن بل على العكس لقد كان موقفه ملتزماً بالسياسة العليا لمدينته، وهي التربية الأخلاقية والعسكرية ـ للشباب فقد تصور أن هؤلاء الفنانين يقلدون الطبيعة، ولما كانت الأخيرة في حد ذاتها تقليداً أو محاكاة أي صورة أو شبح أو ظل لمثل أعلى ومثال أسمى في عالم المثل لذلك يصبح هؤلاء الشعراء والفنانين مجرد مقلدين، ويصبح الفن كذلك محاكاة المحاكاة، ومن ثم لا يصح أن نعتبره موضوعاً يتوجه إليه الشباب(١) هذا من ناحية ومن ناحيُة أخرى، فأن محاولة أفلاطون منع بعض أنواع الموسيقى المترفة أو الناعمة المثيرة لغرائز ورغبات الشباب التي تخمد أو تثبط من نخوتهم العسكرية(٢) ومنع بعض الرسامين من مزاولة نشاطهم الفني، المتمثل في تصوير الرغبات الحسية والغريزية إنما كان يرمي بها إلى درء خطر الانحلال الخلقي.

وهكذا رفض أفلاطون أي فن في مدينته سواء كان شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رواية أو رقصاً ما لم يكن موجهاً إلى تمجيد الآلهة، وتقدير البطولة وبث الحماس في نفوس الشباب ودفعهم للتمسك بالفضيلة والأخلاق العالية. من خلال رؤية أفلاطون للفن نراه يتوخى الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول فيدو ـ الفن ـ وكأنه وسيلة تطهير للنفس من أدرانها ورزائلها والصعود بها إلى مثال الجمال في عالم المثل(٣).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الصعود النفسي والروحي لا يمثل أي عنصر شخصي لان المثل الأعلى موضوعي ونموذج يتسم بالثبات والخلود والوحدة المتكاملة المعقولة كما تشارك فيه جميع المحسوسات مما يشير إلى الإتجاه الموضوعي المثالي الذي سلكه أفلاطون وهو إتجاه في فلسفة الفن توخاه ـ على ما رأينا ـ عدد من فلاسفة الفن المعاصرين.

---

(١) أفلاطون: الجمهورية، الكتاب العاشر.

(٢) اروين ادمن: الفنون والانسان، ترجمة حمزة محمد الشيخ دار النهضة العربية ١٩٦٥ ص ٢٥.

(٣) Carritt E.F, **Philosophies of Beauty From Socrats to Rober Bridges, Being the sources of Aesthetic theory** Oxford clarendon press 1931 P.28.

ثانياً: أرسطو

كانت لأرسطو إهتمامات فنية ويتضح ذلك من مؤلفاته التي أبرزت شغفه بالجماليات والفنون، فكان منها «بحث في الجماليات» وهو مؤلف ذكره ديوجين اللايرسي الكتاب الرابع والأول كما أشار إليه أرسطو ذاته وذلك في الفصل الثالث من الكتاب الثالث عشر من الميتافيزيقا وكذلك كتاب «الشعر» والخطابة وهو يحتوي على إشارات جادة ووثيقة الصلة بموقفه من الجماليات.

وإذا كان أرسطو قد تصور الجمال باعتباره التنسيق والعظمة فقد تمثله كذلك في معنى التحديد والتماثل والوحدة، والجمال عنده هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى وأجمل مظهر له، وهكذا فلم يندفع أرسطو إلى دراسة الواقع أو تصويره على ما يجب أن يكون عليه، وقد عبر عن ذلك في الفصل الخامس عشر من كتاب الشعر حيث يقول «المأساة هي محاكاة لكائنات مبتذلة»[1].

١) ـ أرسطو وفلسفة جمال واقعية

قسم أرسطو المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع هي المعارف النظرية، والعملية، والمعارف الفنية، وقام بالفصل التام بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يرى أن غاية الفن تتمثل دائماً وبالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن للفاعل نفسه على هذا النحو فقد رأى أرسطو أن موضوع المعرفة المتعلقة بالفن «إنما هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه، أعني ما يتوقف على الإرادة إلى حد كبير»[2].

ولا شك أن الفن بهذا المعنى إنما يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة ما دام

---

(١) أرسطو ـ فن الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوي. ص ٣٦.

(٢) Butcher S.H: **Aristole's theory of poetry and fine Art.** Dover. Publication inc, New York 1951.

الإنسان هو ذلك الموجود الصانع الذي يستحدث موضوعات ويصنع أدوات، وينتج أشياء ويخلق شبه موجودات.

وربما كان هذا كله هو العلة في وضع الفلاسفة للفن في مقابل الطبيعة، لان الانسان يكون في محاولة دائمة لإستخدامها، وتمثلها عن طريق الفن فيطوعها لإرادته ويلزمها بالخضوع لإهدافه والتلاؤم معه.

وإذا كان أفلاطون هو فيلسوف المثالية فأن أرسطو كان أكبر ممثلاً للفلسفة الواقعية، وعلى الرغم مما قيل عن الاختلافات التي نشأت بين المذهبين الكبيرين بيد أن تأثير أفلاطون ظل قوياً على تلميذه، ليس أدل على ذلك من استمداد أرسطو لفكرة «المحاكاة» من أفلاطون وهي من الأفكار التي كان له فيها رأيه الخاص.

ويرى أرسطو أن الفنان غير ملتزم بالنقل الحرفي من الطبيعة والواقع، ولا يعني ذلك أنه لا يحاكي الطبيعة بل يفعل ذلك على أن يتجه في فنه إلى أحسن مما هو عليه، وهذا يعني أن يرجع الفنان إلى النماذج الكاملة والتصورات المثالية التي لا تقع تحت بصره في الواقع وإنما توجد في عالم المعقولات، وهنا يبرز الإتجاه الأفلاطوني المثالي في تفكير أرسطو[1] الذي يقول بصدد الحقائق الكلية: «أن الشعر هو أقرب إلى الفلسفة لأنه يصور الحقائق الكلية وهو بهذا السبب أعلى مرتبة من عالم التاريخ الذي يكتفي بذكر الوقائع الجزئية والأحداث الملموسة[2].

والجمال عند أرسطو يعني التنسيق والعظمة فهو يقول في كتاب الشعر «الفصل السابع»: «...... الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة»[3].

وهنا يمكن ملاحظة التمايز بين تعريفي أرسطو وأفلاطون للجمال فالأول على ما يتضح من نصه يهتم بالجمال الموجود في عنصري النظام والعظمة في حين أن الثاني

---

(١) أرسطو فن الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ص ٦٦.
(٢) نفس المرجع ص ٣٣.
(٣) المرجع السابق ص ١٣.

كان يبحث في موضوع الانسجام والقياس، والفارق هنا يكمن في أن الأول يصب إهتمامه على جمال المظهر «المحسوس» في حين أن الثاني يهتم بجمال الجوهر (الباطن) كما يهتم الأول بالجزئي المتناهي أما الثاني فيشير إلى الكلي اللامتناهي.

على نحو ما سبق يتضح التمايز الجوهري بين مذهبي الفيلسوفين فالاسلوب الأرسطي كان يصب اهتمامه على دراسة الواقع في تشخصيه وماديته، وما يتعلق به من تحديد وتجزىء أما أفلاطون فقد أدار ظهره للواقع المادي، وأرتفع فوق عالم الحسيات والماديات منطلقاً إلى عالم المعقول والمثل.

٢) ـ الشعر أنواعه وأهميته

أهتم أرسطو بعلم الجمال على الرغم من أنه لم يصلنا للأسف الشديد ـ إلا أجزاء صغيرة منه فجميع أعماله الأدبية لم تصل كاملة فضلاً عن أن كتابه الرئيسي عن البلاغة ليس مكتملاً كذلك، إلا أن ما تبقى من أعماله كان له أعظم الأثر حتى اليوم.

وكان لفن الشعر عند أرسطو أهمية كبيرة فقد قسمه إلى عدة أنواع:

الأول: هو شعر الحماس ويتمثل في الملاحم وهذا النوع من الشعر هو أصل التراجيديا (المأساة).

الثاني: هو شعر الهجاء: وهو ما تنشأ عنه الملهاة (الكوميديا) وعلى هذا النحو تصبح الملحمة هي أصل المأساة، والهجاء أصل الملهاة، أما الشعر الغنائي فقد آثار إليه أرسطو بغموض.

وثمة ارتباط يربط بين المحاكاة، وبين الشعر في ضوء تقسيم البشر بين الخيرين والأشرار فمثلاً تنقسم الشخصيات عند أرسطو إلى نوعين أخيار أو أشرار وقد ركز أرسطو على حالتين في الطبيعة الإنسانية في أثناء صياغة شعره ومحاكاته، الحالة الأولى هي ما تمثلها طبيعة الخير في بعض الناس على أن يكونوا في حالة أكثر خيرية وكمال مما هم عليه في واقع الأمر وهذا ما يمثله ويعبر عنه الشعر الحماسي أو يكونوا في حالة أكثر شراسة وشراً مما هم عليه في واقع الأمر، وهذا هو ما يعبر عنه بالشعر الهزلي.

أما عن أهمية الشعر فيرى أرسطو أن هذه الأهمية ترجع إلى طريقة تصوير الشعر للحياة الإنسانية في كليتها وعموميتها، والشعر كذلك يصور لنا خصائص الحياة الجوهرية.

وقد أولى أرسطو الشعر اهتماماً خاصاً وفضل دراسته على دراسة التاريخ للأسباب سالفة الذكر فضلاً عن أن دراسته تمثل الأحداث الإنسانية بصفة عامة وكلية وتتبع ترابطها الداخلي في حين أن دراسة التاريخ تلقى بالاً إلا للاحداث من حيث ضخامتها أو ضآلتها فحسب دون أن تنظر بعمق إلى ما وراء الأحداث، والشعر يروي ما كان يمكن أن يحدث من الحوادث في حين أن التاريخ يروي ما حدث بالفعل.

وكانت دراسة التاريخ عند أرسطو محل نقد ونقص رغم شهرتها في ذلك الوقت، فقد أهتم المؤرخون في عصره بسرد الأخبار وعرض الحوادث الصغيرة قبل الكبيرة ولم يعيروا إهتماماً للحقائق الهامة ذات الدلالة العامة بل كانوا يركزون على تعريف الشعوب وعاداتها وتقاليدها ومن ثم انتقص من قدر المنهج التاريخي لما اعتراه من قصور ونقص في التسلسل المنطقي، والرؤية الشاملة فقد كانت كتابته لا تخرج عن كونها مجرد سرد لقصص وحكايات تاريخية ينقصها العمق وربط الأحداث ـ على ما سوف نرى تفصيلاً فيما سيأتي ـ في حين أن الشعر له رؤياه العامة والكلية، يتغلغل داخل الأحداث ويعلو فوقها ويتعمق المواقف.

٣) ـ المأساة والتطهير

يرى أرسطو أن لفن المأساة (التراجيديا) أهمية كبيرة وفائدة عظيمة في التطهير لأن المأساة تثير المشاعر وتستدر الدموع فتطهر النفس من آلامها حين استرجاعها بما تنطوي عليه من مرارة وعذاب.

المأساة تنطوي على نوعين مرتبطين من المشاعر الإنسانية هي مشاعر الشفقة والخوف[١].

(١) Virgil. C Aldrich: **Philosophy of Art prentiche** - Hall. inc P.13.

وفي حين رأى أرسطو أن المأساة منبع التطهير وتنقية النفس، رآها أفلاطون ضرباً من ضروب الضعف الإنساني واليأس والإسراف في الشكوى والنحيب وجميع هذه الصفات لا تستهوي أفلاطون الذي كان ينادي بقوة الانسان وتحمله، وطول صبره وشجاعته أمام الأحداث، وصلابته في المحن لأنه كان يرى أن الشخص الذي يندفع وراء المأساة تشحذ عاطفته وتجري دموعه وتتغلب عليه المشاعر ويضعف فيه صوت العقل، في حين أن الانسان الذي تصوره هو شخص مثالي قوي صامد ملبي لصوت العقل وسيد على إنفعالاته ومشاعره[١].

٤) ـ أرسطو بين دراسة الشعر ودراسة التاريخ

كانت لكتابة التاريخ أهمية خاصة في عصر أرسطو ورغم ذلك فلم يهتم بها إهتماماً كبيراً بل فضل عليها دراسة الشعر وكان اسم هيرودوت المؤرخ المشهور هو الاسم اللصيق بحركة كتابة التاريخ وانتشارها في عصر أرسطو كذلك كان من بين الشخصيات البارزة في كتابة التاريخ هو ثيوسيديز. ومع أن حركة الاهتمام بالتاريخ كانت قوية في عصر أرسطو إلا أنه وجه إليه سهام نقده للأسباب التالية:

١ ـ افتقاد كتابته إلى الترابط والتماسك.

٢ ـ اختلاط دراسته بفن السرد القصصي المبني على التفصيلات أكبر من الكتابة الموضوعية للأحداث.

٣ ـ افتقار سردها إلى العمق وسعة المعرفة.

٤ ـ افتقاد النزعة العلمية بما تتميز به من تسلسل منطقي وترابط منتظم لجميع هذه السلبيات السالف الذكر من هنا وجد أرسطو في كتابة التاريخ مجالاً كبيراً للنقد فاعاب عليه منهجه وصب اهتمامه على دراسة الشعر وتشجيعه للاعتبارات التالية:

---

(١) Ibid.

١ ـ أنه يعبر عن الحياة الإنسانية في أعم معانيها وأشمل أحداثها، ولا يكترث بالصغائر أو التفاصيل الصغيرة وهو بذلك يختلف عن دراسة التاريخ التي تتسم بالخصوصية والجزئية.

٢ ـ أن الشعر يعبر عن الحوادث في أعماقها الداخلية وفي ترابطاتها التي تجعل لها معنى وقيمة ولا يسترسل كما يحدث في التاريخ ـ في السرد أو يدخل في تفصيلات كثيرة تفقد الموضوع حيويته وترابطه ومعناه[١].

٣ ـ أن الشعر يعبر عما ينبغي أن يكون أو ما ينبغي أن يحدث فلا يصور الواقع كما هو لا كما كان عليه كما هو الشأن في التاريخ.

وفي ضوء ما سبق أهتم أرسطو بدراسة الشعر وأحلها مكانة كبيرة في مبحثه في الفن والجمال[٢].

٥) ـ الطبيعة والمحاكاة

رأينا مما سبق أن أفلاطون قد نقد فكرة المحاكاة وأعتبرها نقص وعيب في الفن، أما أرسطو فقد شجعها وأعتبرها أول ما يميزه لأن في هذه المحاكاة إتجاه إلى المعرفة وإلى التمييز بين الأصل والصورة ومن ثم تصبح المعرفة النظرية أسمى من الممارسة العملية لأن في المحاكاة إفساح لخلق الذات وابداعاتها[٣].

ولم تكن المحاكاة عند أرسطو تمثل إتجاهاً إلى الممارسة العملية بقدر ما كانت تهتم بطلب المعرفة ويرى نقاد الفن المحدثين أن اتجاه أرسطو إلى المحاكاة قد جعله يتجه إلى الممارسة العملية، وينأى به عن العلم النظري أو المعرفة النظرية التي كانت تمثل عنده أسمى أنواع المعرفة.

---

(١) Butcher S.H: **Aristoles's theory of poetry and fine Art** fourth. Edition Dover. Publication inc, New York 1951. P.70.

(٢) Ibid.

(٣) Carritt. E.F: **Philosophies of Beauty** Oxford the clarndon press 1931, P.31.

والمحاكاة عند أرسطو ليست فعلاً خالصاً أو تقليداً أعمى لكنها تهتم بالعمل المتصل بالناس، ومن ثم فهي تصبح نافعة لأنها تؤدي إلى العلم والمعرفة ولذلك فانها تقابل عنده حب المعرفة والاستزادة منها ففي حين لفظها أفلاطون وأعتبرها تعبيراً ناقصاً عن مضمون الحوادث ومروراً عابراً على أفعال الانسان وسلوكه لا علاقة لها ببواطن الأمور ولا صلة لها بالحقيقة نجد أرسطو يجعلها أصل المعرفة لانها تفتح باب المعرفة حيث تحدث موازنة بين الأصل والصورة، وهذا لا يحدث إلا بعد دراسة مستفيضة للموضوع، وهكذا يرتبط الفن عن طريق المحاكاة بأرفع معاني الانسان عند أرسطو وهو معنى التطلع إلى العلم والمعرفة والتزود منه مما يرفع من شأن الفن ويضعه في مكان سامي من النفس الإنسانية لإرتباطه بفطرة المعرفة وشغفها في الانسان[١].

وتجدر الإشارة إلى أنه قد أشيع عن أرسطو خطأ أنه قد عرف الفن بانه «محاكاة الطبيعة»» غير أن هذا القول يجانبه الصواب لان الفيلسوف يؤكد نقيض ذلك بالفن في تصوره أما أن يكون أسمى أو أقل من مستوى الطبيعة ومعنى ذلك أنه لا يكون في مستواها وتنحصر الميزة الرئيسية في الفن في إخراج الطبيعة عن طبيعتها، أو تغيير لونها إلى الاسوأ أو الأحسن ولهذا فانها تعد تبديل أو تغيير وليست محاكاة حقيقية للواقع المعاش، لكن هذا التبديل أو التغيير لا بد أن يتحويه أو يمسه الجمال والكمال أي التحسين حتى تبدو الشخصيات أكثر جمالاً مما هي عليه في الواقع إلى حد تصبح معه لشدة جمالها غير حقيقية.

مما سبق رأينا أن أرسطو لم يعرف الفن بانه «محاكاة للطبيعة» بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة بدليل أن ما يؤكده هو غير ذلك فالفن في تصوره أما أن يكون أسمى من الطبيعة أو أدنى منها ولا يكون في مستواها والفارق الذي يميز الملهاة عن المأساة هو أن هذه تصور الناس أخياراً وتلك تصورها أسوأ مما نراهم عليه في الواقع، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أنه لم يمل إلى محاكاة الطبيعة تماماً فقد كانت الخاصة الأساسية للفن في تصوره تتمثل في إخراج الطبيعة عن طبيعتها أي في الانحطاط بالانسان أو التسامي به.

---

(١) Ibid.

ويتفق أفلاطون مع أرسطو في تأكيد ضرورة البساطة الداعية إلى قبول «الكل المكتمل العضوي» بوصفه كائناً حياً فكل منهما يسعى إلى التحسين والتكميل وإلى أن تصير الشخصيات أكثر جمالاً مما هي عليه في الواقع حتى تكاد لشدة جمالها ـ ألا تكون حقيقية وكلاهما ينشد نموذج الفن في الجمال الضروري المطلق المثالي.

أن رؤية أفلاطون للجمال كانت موجهة إلى مثال الجمال بالذات وهو مبدأ متعالي يسمو على الذات وعلى العالم، فهو نموذج أصلي خالد، أو مثال خارج العقل الذي يتصوره في حين رأى فيه أرسطو نموذجاً باطناً في العقل البشري ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا فليس هناك مثال يتجاوز حدود الانسان أو العالم فكل شيء موجود فينا نحن، حتى المثال ذاته يكون موجود في الانسان يقول أرسطو «. . . أننا لا نقصد النافع والضروري إلا من أجل الجمال[١]» ولكن هذا الجمال يتحد بالعقل البشري فالفن ليس سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح[٢] على حد قول أرسطو لكن هذا النوع من الانتاج يعد إلهاماً أكثر منه كشفاً فالفن عند أفلاطون هو إكتشاف بواسطة التذكر للمعرفة السابق إكتسابها بالمشاركة في المثل في حين أن الفن عند أرسطو على عكس ذلك أنه انتاج مبدع لصور جديدة[٣] لم يكن لها في وقت ما معرفة سابقة في عقل مبدعها، وفي هذا ما يكشف في أرسطو عن النزعة الانسانية التي ستظهر في عصر النهضة وبخاصة عند بيكون.

أن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية في علم الجمال بشكل أوضح من أفلاطون فيسأل أين نجد النموذج في الفن؟ يجيب على ذلك بأننا نجده في الحقيقة الواقعة لا في إمكان الأزل الحاضر ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة وأرسطو هنا أفلاطوني أكثر من أفلاطون نفسه، لو أننا سرنا بقضيته حتى نهاية

---

(١) أرسطو: السياسة، الكتاب السابع، الفصل الثاني عشر الفقرة الثانية.

(٢) أرسطو: الأخلاق إلى نيقوماخوس الكتاب السادس، الفصل الثالث ص ١١٢.

(٣) Butcher S.H: **Aristoles theory of poetry** fourth Edition, Dover. Publication's inc, New York 1951.

الشوط فسوف نجد أنها تشبه مقدمات لكل علم جمال مستقبل ويترتب عليها أن يكون الشعر أكثر صدقاً من مجرد الوصف العلمي.

أن جمال الشعر الكامل المنتظم المرتب، والادراك العميق المباشر الحدسي عند الشاعر هو ما يجعل منه أول مراتب المعرفة[١] وأكثرها تشويقاً وإثارة وأعمقها متعة للآخرين، وتعبيراً عن شجون وسعادة النفس، فأسلوب الحديث أشد حركة وتنازعاً وهو يتضمن ضربين: أحدهما يعبر عن الأخلاق والآخر عن الانفعالات وهذا هو السبب في أن الممثلين يسعون وراء الانفعالات، كما أن الشعراء يبحثون عن الممثلين الذين تتوافر فيهم هذه الملكة[٢].

وتعمل الفنون عند أرسطو بوجه عام والموسيقى بوجه خاص على تطهير النفس من الانفعالات وتأمين العقل من الخطأ، وحماية النفس من الكدر وإذا جاز لنا أن نطلق على موقف أفلاطون الجمالي الموضوعية المثالية فانه يجوز لنا بنفس المقدار أن نسمي موقف أرسطو بالاتجاه الموضوعي الواقعي لأن الأخير يرى أن الفنان يستمد أصول عمله الفني من الواقع بيد أنه يسعى جاهداً لتعديله وتحسينه حتى يسمو فوق مستوى الواقع لكنه مع ذلك لا يتجاوزه إلا في حدود ولا يصعد إلى عالم علوي مثالي على نحو ما ذهب أفلاطون، وهنا فان أرسطو يفسح مجالاً لتدخل إرادة الفنان في خلقه لعالمه الفني وتطويره فيه حسبما يتراءى له.

٦) ـ المحاكاة من وجهة النظر الحديثة

في حين ينحو الفن في العصر الحديث إلى محاولة تصور مثل تعلو على الواقع أو صور خيالية يتطلع إليها الإنسان نجده عند اليوناني يحاول أن يحاكي الواقع أو ما يحدث في واقع حياتهم ولهذا جاءت صور الأدب والشعر والمسرحيات وكل ألوان الفنون ليست إلا صوراً مطابقة للأصل أي للواقع الذي يوحي للفنان بكل خيالاته

(١) أرسطو: الشعر.

(٢) أرسطو: الخطابة حققه وعلق عليه د. عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات دار القلم ١٩٥٥ ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦.

وتصوراته التي ينبغي أن تتطابق مع الواقع وتكون أمينة في عرضه على ما هو عليه.

لقد انصب تفكير اليونان القدماء على المحاكاة التي تمثلت بصورة واضحة عند أرسطو كما ظهرت كذلك عند سقراط وكانت المحاكاة عند أفلاطون سبباً مباشراً لحملته ضد الشعراء والمصورين ومهاجمته لهم إلى حد أخراجهم وطردهم من المدينة.

وعلى حين وقف أفلاطون موقف المعارض للمحاكاة وبالتالي للفنانين نجد أرسطو يؤيدها ويؤيد معها معرفة النفس النظرية وهي أسمى مطلب لها، وأن كان أرسطو قد رأى المحاكاة أحد مزايا النفس الشغوفة إلى المعرفة وتحصيل العلم النظري فذلك لأنه كان أحد الذين شجعوا على تحصيل العلم النظري في عصره، بل كان المعلم الأول للنظرية، فلا غرو أن تؤدي المحاكاة وهي تنصب في سلوك عملي معين إلى نوع من المعرفة النظرية لكن هذا الرأي الذي انتهى إليه أرسطو بمنطق مذهبه العقلي يجد صدى معكوس في منطق الفن الحديث ذلك أن فناني وناقدي العصر الحديث يرون أن المحاكاة تستهدف نشاطاً عملياً، ومن ثم فهي بعيدة عن الفكر تماماً فالذين يحاولون القراءة أو التمثيل أو التصوير إلى جانب رغبتهم في المعرفة فهم يحاولون في المقام الأول خلق عمل جديد في الفن بحيث يصبح الخلق والأبداع المبني على ممارسة الفن العملي هو السبب الرئيسي وراء المحاكاة، وهنا تحقق المحاكاة كل من شطري المعرفة النظري والعملي معاً وليس الأول فقط على ما يذهب إلى ذلك أرسطو.

٧) ـ أثر موقف أرسطو الجمالي على الفن الحديث

كان فضل أرسطو كبيراً على الأدب المسرحي والتراجيديا في العصر الحديث، وكل ما أسماه القرن السابع عشر الفرنسي «بالقواعد» والتي تتعارض سواء مع كورني Corneille أو موليير Molière لم تكن الا مبادىء وضعها أرسطو لفن التراجيديا، أما النظرية الكبرى التي وضعها أرسطو وتلقى إهتماماً بالغاً حتى يومنا هذا فهي نظرية التطهر Catharsis وهي كلمة يونانية تعني تطهير Pur Fation من الناحية الطبية وتنقية

Purification من الناحية النفسية فالفن أو التراجيديا عند أرسطو له وظيفة صحية من الناحية الإجتماعية. وكل انسان له شهواته وأهوائه ولكن المدينة الغنية والمنظمة لا يجب ولا يمكنها أن ترضي وتستجيب لتلك الشهـوات، وهنا يأتي دور الفن الذي ينقي تلك الشهوات ويجعلها متألقة ومسنجمة[١] ويضفي عليها صفة النبل كما يطرد الشعور بالسخط ويحرر النفوس والعقول من تلك الشهـوات الخطيرة، أما الخوف والشفقة وهما أحساسين رئيسيين في فن التراجيديا كما يقول أرسطو ونحن نجد في علم الجمال اليوم أفكاراً مشابهة بدون أن نجد تأثيراً مباشراً، كما نجدها أيضاً في بعض مظاهر التحليل النفسي، ومن ناحية أخرى نجد أن المفهوم الصحي العقلي للفن يلقى صدى واسعاً في علم الجمال الأمريكي في الوقت الراهن.

تعليق وتقييم

هكذا تبدو فلسفة أرسطو معارضة لفلسفة أفلاطون في بحث الجماليات ورغم كونه تلميذاً لأفلاطون إلا أنه معارض شديد له، وقد ظهر هذا بوضوح في لوحة رافائيل «مدرسة أثينا» وصور فيها أفلاطون شيخاً كبيراً يشير باصبعه إلى السماء وبجواره أرسطو رجل فتي يمد ذراعه أمامه في حركة قوية ويده مفتوحة وكأنها تمسك بالحقيقة[٢].

فأرسطو لم يتجاهل ـ كما فعل أفلاطون ـ الحقيقة المحسوسة ولكنها كانت هدف دراسته فهو يريد الأفكار العامة والعالمية التي بحث عنها أفلاطون في عالم آخر وهو بذلك يمثل التفكير العلمي الذي ساعد على قيام العلوم الطبيعية ووضع منهجاً للتفكير لقرون طويلة.

---

(١) Souriau Etienne: **Clefs pour L'Esthetique** P.13.

(٢) Ibid.

ثالثاً: أفلوطين

بعد أن عرضنا لإسهامات أساطين الفلسفة اليونانية وهم سقراط وأفلاطون وأرسطو في مجال الجماليات والفنون نعرض لموقف «أفلوطين» من هذا الموضوع، وأفلوطين هو زعيم المدرسة الأفلاطونية الجديدة بالاسكندرية وتتميز فلسفته العامة بالرومانسية، ويتحدد موقف أفلوطين الجمالي من فكرة الوحدة والصورة الخالصة والترتيب فالجمال في الموجودات يكون في تماثلها وانتظامها[١] وهكذا عرفت ميتافيزيقاه بميتافيزيقا الفيض[٢].

والحياة عند أفلوطين صورة، والصورة جمال، ومع أن الأفلاطونية الجديدة كانت امتداداً لأفلاطون إلا أنها خلطت الجمال باللاهوت بحيث لم يعد المجال يسمح للبحث في العبقرية المبدعة وهي مستقلة، فقد أرتبطت عند أفلوطين بالمبدأ الأوحد الذي هو الخير، والذي تصدر عنه الصور المشعة وبعبارة أخرى فان الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها كما أنه هو الذي يفيض بها على من أرتقت روحه من الفنانين.

وطبقاً لنظرية الفيض أو الصدور الأفلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهي وبمقدار هذا الابتعاد، وعلى الفنان إذن أن يتخلص من قيود البدن ونوازع الحس وأن يتطهر ويتسامى عن المثول أمام الجمال الجزئي وأن يصعد من عالمه ماراً بمحطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة إلى أن يتحد بالله مبدأ الكون، وسر عظمته، ووحدته، وجماله هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله فيتكشف للفنان الجمال العلوي الأبدي.

وقد ذكر أفلوطين في تاسوعاته وجود أشعة إلهية تصدر من المبدأ الأوحد إلى الانسان أو الفنان مباشرة، دون تدخل من وساطات أو أقانيم فتلهم من حلت في قلبه وتدفعه إلى التعبير عن فنه في ابداع.

ولقد تركت الأفلاطونية بصماتها واضحة على فلاسفة العصر الوسيط فقد عبر أوغسطين عن الجمال ممثلاً في الوحدة أي الله، وأن قوانين الجمال والفن كالتساوي

---

(١) أفلوطين، التساعية الأولى ـ الرسالة السادسة، الفصل الأول.

(٢) Souriau E: **Clefs pour.**

والتشابه والانسجام ما هي ألا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة أو الله كما ظهرت سانت بازيل ST.Basil الذي مزج بين الفن واللاهوت وتبنى الافلاطونية المحدثة ودافع عنها في كتابات ظهرت تحت إسم مستعار هو ديونهيوس[١] الذي كان له أثر لا يستهان به في استطيقا العصور الوسطى.

ومع ظهور الدين المسيحي كان من الضروري أن تتغير بعض المسميات فقد أصبح مبدأ الخير الأسمى هو الإله المسيحي، وتحدد سلم الجدل الصاعد والهابط بمحطات روحية إذا جاز هذا التعبير فبدأ من مصدر الاشياء الجميلة في الطبيعة ماراً بالجمال العلوي ثم بالخيرية فالحكمة فالإله، وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته.

والحق أن نظرية الإلهام والعبقرية قد ظلت حية وفعالة في قلوب بعض الفنانين والمفكرين منذ عصر اليونان مروراً بالعصور الوسطى وحتى العصر الحديث، وانه لمن الخطأ أن يظن أن هذه النظرية عن الأبداع قد تلاشت اثر محاولات الفصل بين اللاهوت والعلم والفن من جهة أخرى، وسوف نرى أن هناك بعض الاتجاهات الحديثة والمعاصرة التي تؤمن بأن مصدر الفن إلهام علوي أو كشف روحي[٢].

وعلى الرغم من تأثر أفلوطين الشديد بفلسفة الجمال الأفلاطونية إلا أن هناك بعض الاختلافات بينهما سنوضحها فيما يلي:

فأفلاطون كما قلنا سابقاً يضع الإلهام الفني والشعري كنقيض للتأمل الفلسفي، ولكن أفلوطين يجمع بينهما، ويضيف فكرة الصوفية فهو على يقين ـ كما قال لتلميذ يورفير ـ أن المرء يمكن أن يكون شاعراً وفيلسوفاً وصوفياً في آن واحد فالفنان لا يحاكي المحسوسات فقط ولكنه يتخيل الأفكار التي تعكسها تلك الأشياء ولكن عليه أن يبدأ بالتأمل الصوفي ليصل إلى أعلى درجة يمكن أن تسمو إليها الروح وتدخل في اتحاد مع الله[٣].

---

(١) Ananda K.Coomaraswamy: **Christian and oriental philosophy of Art** Dover publications Inc New York 1943 67.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

من أهم أفكار أفلوطين هي ما يسمى بعلم اللاهوت السلبي (فنشوة الاتحاد مع الله تلغي أي نوع من التحديد) والصوفية الجمالية هي التي ترى في التجربة الجمالية حالات لنفس وهي تشبه النشوة الصوفية بكل معارفها البديهية التي يعجز الانسان عن التعبير عنها[١].

(١) Ibid.

الفصل الثالث

الوعي الجمالي في العصر الوسيط
وصلته بالفكر الديني

١ ـ فلسفة الجمال عند المسلمين.

٢ ـ القرآن الكريم منبع الجمال والإعجاز.

٣ ـ مصادر الفنون الإسلامية.

٤ ـ الوعي الجمالي عند المسيحيين.

٥ ـ القديس أوغسطين وفلسفة جمال روحية.

٦ ـ القديس توما الاكويني وجمال التفكير السليم.

٧ ـ عصر النهضة الأوربية قمة الابداع الفني.

٨ ـ مراحل تطور الفنون والجماليات في عصر النهضة «رؤية تحليلية».

٩ ـ الفنون المسيحية بين الحرية والالتزام.

١٠ ـ التجسيد الايطالي للفن في عصر النهضة.



كانت مرحلة العصر الوسيط فترة أزدهار ونمو للوعي الجمالي والفني يشهد بذلك تاريخ الفنون في العصرين المسيحي والإسلامي.

ورغم أن تاريخ الوعي الجمالي والاهتمام بالفنون قد صاحبه نزعة تقوى واتجاه شديد نحو الدين في ذلك الحين إلا أنه رغم ذلك فقد سرت الروح الفنية عالية ومؤثرة تدل على ذلك الأعمال التي خلفها المسيحيون والمسلمون من آثار وتحف ورسومات دينية تشهد بعظمة الاهتمام بالفن ونمو الشعور الجمالي عند الشعوب المسيحية والمسلمة على حد سواء.

١ ـ فلسفة الجمال عند المسلمين

اهتم المسلمون بالفنون والجماليات بشكل كبير على الرغم من ضيق النظرة إلى الفن في العالم الإسلامي وما فرض على بعض أنواعه من التحريم إلا أنه لا يمكن ونحن نعرض لفلسفة الجمال والفنون أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعي في مجال الخلق الفني أو نتغافل عن ذكر إسهاماتهم الفنية في الحضارة وفي تاريخ الوعي الجمالي والفني لقد تميزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلفاتها الهندسية فقد برع المسلمون في الهندسة والعمارة وكذلك في فن الزخرفة[١].

وقد أثير جدل حول تحريم الإسلام لبعض الفنون مثل فن الرسم أي تصوير الكائنات الحية. أو صناعة التماثيل المجسمة لها، وكان الأصل في التحريم هو مبدأ وحدانية الله الذي يعد من المبادىء الأساسية في الاعتقاد الراسخ بتحريم تصوير الأشخاص أو الحيوانات أو عمل تماثيل لهم، وقد أستند المسلمون في هذا التحريم

(١) Souriau Etienne: **clefs pour L'Esthetique P.17.**

إلى القرآن الكريم وذلك على عكس ما ذكره سوريو الذي ذهب في مؤلفه عن الجمال إلى «أن التحريم غير مذكور مطلقاً في القرآن ويستطرد قائلاً عن التحريم بأنه تقليد ديني وأنه لم يذكر عن فكرة التحريم عند المسلمين إلا الفكرة التي تقول بأن كل فنان يقوم برسم وجه مسئول عن الوجوه التي رسمها والتي ستقف يوم الحساب لكي تطلب منه أن يبث فيها الروح[1] على ما يذكر سوريو.

ففكرة التحريم ليست تقليداً دينياً على ما ذهب إلى ذلك سوريو أو غيره من الغربيين لكنها فكرة صحيحة قد وردت بوضوح في آيات القرآن الكريم في سورة المائدة على ما تذكر الآية: ﴿يأيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والازلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون[2]﴾.

وقد استند البعض من المسلمين في هذا التحريم على بعض الأحاديث النبوية الشريفة التي تشير إلى تحريم الرسم والتصوير، وصناعة التماثيل لما تسببه هذه الفنون من سقوط البعض في عبادة الأصنام والأوثان لشدة إعجابهم بالصور والتماثيل الفنية أو اتخاذها وسائط للعبادة مما يبعد عن التنزيه، لهذا السبب فقد إتجه المسلمون في بداية عهدهم بالإسلام إلى تحريم فن عمل التماثيل أو التصوير خشية الارتداد إلى الجاهلية وتذكر عبادة الأصنام ولأن الصور المنقولة من الطبيعة تمثل تقليداً أو محاكاة لله في خلقه، كما أنه من الجائز أن تستخدم هذه الرسوم والتماثيل في التقرب إلى الخالق أو التبرك بها أو استعمالها عند تقديم البخور والصلوات، ومن ثم يخلعون على الخلق الفني قوة روحية ومقدسة لا تكون فيه من الأصل فيسيئون فهم الدين ويقلدون الله في خلقه وهذا بدون شك يتعارض مع تنزيه الخالق عن المادة والتعدد على ما تقول الآية الكريمة: ﴿وهو الله الخالق البارىء المصور له الأسماء الحسنى﴾[3].

---

(١) Ibid.

(٢) قرآن كريم ـ سورة المائدة آية ٩ مصحف القادسية المفسر ص ١٠٠.

(٣) القرآن الكريم سورة الحشر آية ص ٤٦٥ مصحف القادسية المفسر، دار القادسية بالاسكندرية ١٤٠٤ هـ ـ ٢٩٨٤.

٢ ـ القرآن الكريم منبع الجمال والاعجاز:

يقول سوريو في كتابه الشهير «أصول علم الجمال»: ان كل فكر عظيم حتى وأن لم يتناول الجمال والفن بصورة مباشرة إلا أنه يتميز بإشراقة جمالية[١] وكان يقصد بذلك أن الافكار العظيمة والحكم والمذاهب إنما تنطوي في حد ذاتها وفي مضمونها الداخلي على اشراق وجمال واعتقد أن هذه العبارة تنطبق على أسلوب القرآن الكريم المعجز بما ينطوي عليه من مجاز وتشبيه وإعجاز في الأسلوب، فضلاً عن دعوته للناس إلى تأمل الطبيعة واستكناه أسرارها والتحدث بنعم الله، وتأمل إعجازه وجمال خلقه حتى يؤمنوا بالخالق العظيم ويسبحون بحمده في الليل والنهار وإذا طالعنا آيات القرآن الكريم لاحظنا أنها تشتمل على دعوتين أحدهما تدعو الناس للتأمل في سبيل تقدم سبل الحياة وسعادة الإنسان والثانية تدعوهم إلى الاستمتاع بالجمال المنبث في الكون تقول الآية الكريمة ﴿إذا السماء أنفطرت وإذا الكواكب أنتثرت وإذا البحار فجرت، وإذا القبور بعثرت علمت نفس ما قدمت وأخرت يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم الذي خلقك فسواك فعدلك في أي صورة ما شاء ركبك﴾[٢]، وكذلك تقول الآية ﴿أن في خلق السموات والأرض وأختلاق الليل والنهار والفلك التي تجـري في البحر بما ينفع الناس وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها وبث فيها من كل دابة وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون﴾[٣].

والحق أننا لو تحدثنا عن الآيات الجميلة التي ينطوي عليها القرآن الكريم ما أكتفينا بهذا الكتاب الصغير ولأحتجنا لعرض هذه الآيات وتحليل وجوه الجمال فيها إلى مئات الصفحات لكي تبرر مقدار الجمال والإبداع الذي ينطوي عليه القرآن الكريم شكلاً وموضوعاً، وعلى هذا النحو الذي نجمله في هذا الموضوع نكون قد أشرنا في إيجاز إلى ما ينطوي عليه القرآن الكريم من اشارات إلى الجمال في الكون والانسان

---

(١) Souriau E. clefs pour.

(٢) سورة الانفطار، الآيات من ١ ـ ٨ مصحف القادسية المفسر ص ٥٠٣، ٥٠٤.

(٣) سورة البقرة آية ١٦٤.

ودعوته للتأمل في سبيل رفعة شأن الانسان وتنمية حسه الجمالي، وهذه دراسة سوف نستقل ببحثها تفصيلاً في كتاب آخر بإذن الله.

٣ ـ مصادر الفنون الاسلامية

وعلى الرغم من تحريم الإسلام لبعض الفنون بيد أن نشاط الفنان المسلم المبدع والخلاق قد أخذ مجراه فقد عنى العرب عامة بالفنون، كما تأثروا بعد الفتوحات بفنون البلاد التي فتحوها فامتزجت حضارتهم الفنية بفنون هذه البلاد واستتبعه جلب خلفاء الدولة الأموية (٦٦١ ـ ٧٤٩) لمواد البناء والصناع من الولايات لإقامة المدن الجديدة، وإنشاء القصور والمساجد[١]، فقد استعانوا بعمال من سوريا وبيزنطة لبناء مسجد دمشق وتجميله بالفسيفساء وتشهد بعض الآثار المعمارية الإسلامية على التأثير القوي للفن البيزنطي والساساني خاصة في فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس، وواجهة قصر المشتى التي ترجع إلى القرن الثامن[٢].

وقد امتلأت دمشق في عهد الدولة الأموية بالمساجد والقصور مثل الجامع الأموي، وقصر الإمارة الذي أمر معاوية ببنائه وسماه الأخضر لوجود قبة خضراء كانت تعلوه[٣]. كما كان هناك قصر «قصير عمره» وهو قصر صغير ينطوي على آية في الفن الإسلامي، وغيرها من الآثار المعمارية المبدعة التي تدل على أهتمام المسلمين بالفنون والجماليات.

وفي مجال الفنون التطبيقية لعب الخط العربي دوراً كبيراً في تقدم فن الرسم والزخرفة فكان الخطاطون هم أرفع الفنانين مكانة، وكان الخط الكوفي هو أول ما استعمل من الخطوط العربية فأشتهر خطاطو العراق وسوريا ومصر بتجويده حتى القرن

(١) ديماند، م، س: الفنون الإسلامية أحمد محمد عيسى م. دكتور أحمد فكري، دار المعارف بمصر ١٩٥٣. ٥ ـ ٢٤.
(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) محمد صدقي الجباخنجي: الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف ١٩٨٠ ص ٥٤.

العاشر، وقد استعمل هذا الخط في تركيبات الهندسة العمودية والأفقية مضيفاً إليها زخارف.

وأرتبط فن الرسم عند المسلمين بالخط وأنواعه، كما أرتبط بصناعة الكتب التي برعوا في تجليدها، وتغليفها بالجلود وزخرفتها برسوم هندسية لحيوانات أو طيور والذي لا شك فيه أن قمة الزخرفة والإبداع الإسلامي قد بدت واضحة في تزيين المصاحف والمخطوطات والأبسطة وكذلك المنسوجات الفاخرة والأخشاب المطعمة بالعاج[١] وقد عرف هذا الفن الزخرفي المتميز بتكويناته الهندسية المتشابكة بفن الأرابيسك Arabesque الذي برع فيه الصوفية[٢] وبالإضافة إلى براعة المسلمين في فن الأرابيسك فقد أبدعوا في الفنون الزخرفية كما برعوا في فن الحفر، وفي صناعة التحف المعدنية وصناعة الزجاج والفسيفساء (الموزايكو) التي تتكون من قطع صغيرة من الزجاج أو الخزف الملون أو الحجارة المتعددة الألوان والأحجام وهي تستخدم في تغطية الجدران[٣].

وعلى هذا النحو يتضح لنا وجود نهضة فنية في العالم الإسلامي، تشهد بذلك ما ترجمت عنه آثارهم المعمارية والزخرفية التي ظهرت في جميع ما خلفوه لنا من أدوات وأبسطة ومعادن وزجاج وغيرها.

والحق أن الإسلام لم يحرم الفنون بصفة عامة وإذا كان قد حرم الظاهرة الجمالية بالنسبة لفني النحت والتصوير فإنه لم يكن يرمي بذلك إلى تحريم هذين الفنين ـ النحت والتصوير ـ باعتبارهما فنين في ذاتهما، بل نوه إلى وجوب تحريمهما بضرورة الإمتناع عما سيترتب على ممارستهما وإنتشارهما بين الناس من سلوك وفعل ـ كما سبق القول ـ فالذي لا شك فيه أن جمال جسم المرأة الذي يفصح عنه الفنان ويبرزه من خلال نحت تمثال جميل إنما يمثل ثورة جنسية لدى الشباب فضلاً عن تعديه على قدرة الخالق في خلقه وذلك بتصوير الإنسان كمخلوق لا يقدر على خلقه

---

(١) Souriau Etienne: **Clefs pour** P.9.

(٢) Munro, thomas: **Oriental Aesthetics,** Press of Western Reserve University eleveland 1965 p.28.

(٣) Ibid.

سوى الله ـ سبحانه وتعالى ـ وبالتالي تصبح قضية النحت والتصوير منظوراً إليها من جهتين محرمتين أولهما: ـ إثارة الحس وما يستتبعه من هبوط بمستوى الخلق والكمال وبالتالي الدين والتقوى وثانيتهما: ـ التعدي على قدرة الخالق سبحانه في خلقه ومحاولة تقليده مما يدفع إلى الكفر والمروق عن الدين وهذا بالفعل ما حرمه الدين عملاً بقول الآية الكريمة: ﴿يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم الذي خلقك فسواك فعدلك في أي صورة ما شاء ركبك﴾(١).

ومما يدل على اهتمام العرب والمسلمين بالفنون أننا نجد لديهم تاريخاً فنياً متكاملاً موضحاً فيه مصادر استمدادهم للفن وروافد الفنون في حياتهم خاصة وقد قويت صلتهم ببلاد الشرق الأقصى.

ويمكننا تقسيم مدارس الفن الرئيسية إلى أربعة أنواع هي:

المدرسة العربية، ثم الايرانية، والمدرسة الهندية المغولية ثم أخيراً المدرسة التركية العثمانية، لكل مدرسة منها مميزاتها وخصائصها الفنية وطابعها المميز، مما يشير إلى مدى التقدم والاهتمام الذي حظيت به الفنون والجماليات عند العرب والمسلمين(٢).

---

(١) قرآن كريم، سورة الانفطار، آية ٧،٨ مصحف القادسية المفسر ص ٤ ـ ٥.

(٢) للحصول على مزيد من التفصيلات في مجال الفنون الإسلامية والعربية يقترح الرجوع إلى المصادر التالية:

1 - Reed, Herbert, **the meaning of Art,** London 1954.

2 - Runes, D.D. and schrickel. H.G; **Encyclopedia of the Arts** philosophical Library, New York 1946.

3 - Alain.ch: **propos sur L'Ethetique** p.uF Paris 1952.

4 - Segond. j: **traite d'Esthetique,** Aubier, Paris 1947.

5 - Munro, thomas: **Oriental Aesthetics,** press of Western Reserve University Cleveland 1965.

٦ ـ أدري بارو: سومر فنونها وحضارتها، تقديم أندريه مالرو ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان، وسليم طه استكريتي المكتبة الوطنية بغداد ١٩٧٧.

٧ ـ ديماند، م.س: الفنون الإسلامية، أحمد محمد عيسى م. دكتور أحمد فكري، دار المعارف بمصر ١٩٥٣.

٨ ـ عائدة سليمان عارف مدارس الفن القديم ـ دار صادر بيروت ١٩٧٢.

٤ ـ الوعي الجمالي عند المسيحيين

أهم ما يبرز لنا في قضية الفلسفة الجمالية المسيحية هي قضية إشراقة المذهب أو جمال المذهب الروحي عند الفلاسفة المسيحيين في العصر الوسيط فضلاً عن الاهتمام بالفن بصفة عامة. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل توجد فلسفة جمال بمعنى الكلمة كما جاء عند القديس بولس وفي أصول الديانة المسيحية أن داخل كل فلسفة عظيمة ـ كما رأينا أو في كل مفهوم عن العالم توجد فلسفة جمالية ممثلة في المضمون الخفي وإشراقة المذهب على ما يذهب إلى ذلك سوريو الذي يقول: «اننا لن نتردد في القول بأن هناك فلسفة جمالية مسيحية، وكذلك فلسفة جمالية إسلامية، وأخرى بوذية، وأخرى وثنية إلى غير ذلك وإذا أردنا أن نبحث في فلسفة الجمال عند المسيحيين في العصر الوسيط فيتعين علينا إلقاء الضوء على فلسفتين كل من القديسين أوغسطين وتوما الاكويني باعتبارهما علمين من أعلام الفلسفة والدين المسيحي في القرون الوسطى.

٥ ـ القديس أوغسطين وفلسفة جمال روحية

على الرغم من تعصب أوغسطين الظاهر للمسيحية بيد أنه كان ينتمي إلى العالم القديم خاصة، وقد جاء من أفريقيا الشمالية التي تغلغل فيها الرومان آنذاك، وقد رأى في نهاية حياته مدينة هيبون Hippon التي كان يعمل أسقفاً فيها محاصرة من البرابرة الفاندال Barbares Les Vandales وترجع أهمية أوغسطين في فلسفة الجمال إلى أمرين أساسيين أولهما: تأليفه لكتاب قيم عن الموسيقى، وثانيهما: هو روح فلسفته العامة المشبعة بالفلسفة الأفلاطونية[1] وهو ما يمكن تسميته بعلم الجمال الميتافيزيقي فقد أشار في ثنايا فكرة الجمال المشبع بروح الأفلاطونية إلى أن الجمال هو أحدى

= ٩ ـ محمد صدقي الجباخنجي: الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف ١٩٨٠.
١٠ ـ ماهر كامل: الجمال والفن مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٧.
١١ ـ ذكي محمد حسن: فنون الإسلام، دار النهضة المصرية ١٩٤٨.
١٢ ـ محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية القاهرة دار المعارف ١٩٥٣.

(١) Souriau, Etienne: **Clefs pour** p.17.

الصفات، وهي بالذات من الصفات التي تقربنا من الله كما أن بالأخلاق مسحة جمالية، أما الشر فهو كما يقول مثل اللون الأسود في لوحة جميلة ولكنه مستخدم بعناية[1]، وفضلاً عن ذلك فقد تميز أسلوب أوغسطين في كتابته بطابع الغناء الشعري مما يدفع إلى القول بوجود نزعة جمالية في فلسفة القديس أوغسطين.

٦ ـ القديس توما الاكويني وجمال التفكير السليم

كان القديس توكا الاكويني الذي تبلور فكره خلال القرون الوسطى (القرن الثالث عشر) صوفياً ومنطقياً في آن واحد.

عالج مشكلة الصلة بين الفلسفة والدين من منظور عقلي، وحاول أن يبرر المسيحية بالقعل، كان توما الاكويني مهندساً للأفكار منظماً لها، عاشقاً للعقل، وترجع أهميته إلى أننا نجد عنده بعض التعبيرات والإشارات الأولى إلى علم الجمال العقلي[2] وتبرز هذه الإشارات من خلال تعريفه للفن بأنه:

«التفكير السليم لعمل الشيء» ولكنه لم يميز تمييزاً واضحاً بين المنطق أو الجدلية الوضعية والمنطق البرهاني الذي يقوم أساساً على التحليل الذي يستخدمه، وهذا هو الخطأ الذي تردى فيه المدرسيون خلال العصور الوسطى. بيد أن ذلك لا يمنع ـ رغم ما يقال ـ من القول بالطابع البناء الخلاق للعصور الوسطى، ففضلاً عن الآثار الرائعة ذات الطابع الجيد، فقد خلفوا لنا مثلاً ومدارس وإتجاهات جديدة اضطرت أوربا رغم تمسكها بها وتضامنها معها أن تتخلص منها وتحطمها لكي تتحرر من سطوتها، فهناك مثلاً صلة قوية وغريبة بين تلك الآثار وخاصة الكاتدرائية القوتية، وهندسة الأفكار عند توما خاصة في جملته اللاهوتية[3].

وهكذا يتضح لنا أن الفكر التحليلي يمكن أن يكون فكراً بناء وخلاقاً فالكاتدرائية تجمع بين جميع الأشكال من الناحية الإجمالية، وكذلك في التفاصيل

(١) De Brugne, E: **Etudes d'esthetique medievale,** V11, Bruges 1946 P.66.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

الدقيقة لأن لكل قطعة دورها في الشكل الهندسي المتكامل التي تبرز من خلاله وهذا يكفي لفهم الدور الكبير الذي لعبته هذه العقلانية التي تتميز بها المذاهب العملية في القرن العشرين تلك المذاهب التي تبرر حقيقة ما قد تبدو للوهلة الأولى نتاج خيال فياض وأحاسيس جياشة، وهنا تبرز العلاقة واضحة جلية بين الحضارة والفن وبالتالي تضيف هذه الأبحاث في الفلسفة الجمالية قيمة ثمينة لتاريخ الفلسفة.

وهكذا أزدهرت الفنون ونمت عند المسيحيين بصورة لم يسبق لها مثيل ويكفي شاهداً على ذلك ما ظهر في عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين، وما خلفته من آثار في زخرفة الكنائس، وفي فن الموسيقى الكنائسية التي كانت تعزف على الأرغن وكانت من أبرز أنواع الفنون التي ظهرت في ذلك العهد وهي من الفنون المستوحاة من الدين[١].

وعلى الرغم من مواصلة المسيحية الرومانية ـ في البداية ـ الالتزام بالتقليد المتبع بعدم تقليد رسم القديسين في القرن الثاني وقد ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء اللاهوت الذين اهتموا بقضايا الدين مثل كليمان السكندري غير أن الحال لم يدم طويلاً على هذا التحريم إذ سرعان ما تحول هذا المعتقد التقليدي إلى السماح بالفن الرمزي.

وجدير بالذكر أن الفن قد بدأ في هذه العصور معبراً وأصيلاً وأكثر واقعية، وعلى وجه خاص في بلاد سوريا وآسيا الصغرى.

ويبدو أن تاريخ الفن المسيحي في بدايته كان على عداء كبير ومقاومة شديدة للصور والتماثيل إلا أنه سرعان ما أنطلق المسيحيون يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم خصوصاً في عصر النهضة الإيطالية فتفننوا في تزيين الكنائس والمعابد وأبدعوا في رسم الصور الدينية المعبرة عن الحوادث والمواقف الدينية، كما برعوا في رسم الصور التي تمثل السيد المسيح والقديسين.

---

(١) Ibid.

٧ ـ عصر النهضة الأوربية قمة الابداع الفني:

بعد أن عاش الفن فترة من المجد والعظمة والقداسة في العصر الوسيط حلت محله ثقافة جديدة دامت قرابة أربعة قرون من الزمان وبدأت تظهر حركة التغيير هذه على الفن بصورة واضحة قبل أن تبرز في العادات أو الفلسفة أو العلوم أو حتى في الحياة الدينية، ولقد قيل دائماً، وهذا ما تحمله كلمة النهضة من معان أنها لم تكن ثبات على قيم الماضي بقدر ما كانت تحمل معنى التصحيح والتجديد Resturation للثقافة القديمة. لكن هذا الرأي يجانبه الصوات فقد كانت الثقافة الأوربية في عصر النهضة بعيدة كل البعد عن الثقافة القديمة الحقيقية التي ظهرت في دول البحر المتوسط قبل المسيحية فهناك أختلاف كبير في العادات والنظام الاجتماعي والمناهج والمثل، ولكن هذا لا يعني أن عصر النهضة قد تأثر ولو قليل بالثقافة القديمة، ذلك أن ثقافة هذا العصر قد أرادت أن تنشد التغيير والتجريد والتحرر مما سبقها، ومن ثم فقد عكف فنانوا عصر النهضة على دراسة ثقافة وفن العصور الوسطى من خلال الآثار الفنية والأدبية[١] ولكنهم لم يبحثوا عن الروح أو الإلهام ومما لا شك فيه أن العديد من المفكرين قد ساهموا في هذا التجديد الجمالي الذي شمل كافة المجالات خلال هذه القرون الثلاثة أمثال بترارك Petrarque ودانتي Dante وسينيني Cennini وألبرتي في إيطاليا، أما في فرنسا فتجدر الإشارة إلى جان بلران Jean Pelerin وفياتور Viator واندرونيه دي سارسوه Androuet due cerveau وكذلك برنارد باليس Bernard Palissy وكل من اشترك في تأليف مجموعة الثريا[٢] Pleiade.

ولقد عبرت إيطاليا عن حركة فنية عالية في مطالع عصر النهضة الذي يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر بيد أنه يمكن تتبع جذور هذه النهضة تاريخياً منذ القرن الثاني عشر وهكذا استطاعت روما أن تجسد هذه النهضة في أروع معانيها وذلك بسبب تقدمها في فن المعمار الذي ساعد عليه وشجعه حكم البابا نيقولا الخامس وإزدهار

---

(١) Runes, D.D. and schrickel H.G: **Encyclopedia of the Arts** (Philosophical Library, New York 1946 p 34).

(٢) Letha By, Z.R: **Medieval Art** (Nelson and Sons Ltd London 1949 p 60).

التجارة فاهتم فنانوها بفكرة العمق في الرسم Perspective حيث تمكنوا من تصوير المناظر الطبيعية من مكان معين[(١)].

وخلاصة القول أن الفن المسيحي قد تجسد على يد فناني إيطاليا المسيحيين الذين برعوا في تصوير حياة المسيح وقصص القديسين من أمثال سيمابيو، وجيوتر، وفرا أنجيليكو، وكذلك ماسلكيو، وروفاييل الذي جلبت له لوحاته الرائعة شهرة عظيمة وهي «المادونا» أو «مادونا القديس سيكست» La Madonne du Saint sisxte وكذلك صورته للعذراء على مقعدها ولا يفوتنا أن نذكر الأعمال الفنية الدينية «داوود» وفي الرسم مثل قصة الخلق التي صورها أعلى كنيسة «سيكستين» وهي من بين الأعمال التي خلدته لما تنطوي عليه من مناظر فنية خالدة تجسم صور الخلق، وتصور الإله وهو يفصل النور عن الظلام كما تصور طريقة خلق الكواكب، ومباركة الإله للأرض، وكذلك مراحل خلق آدم وحواء، وحتى مرحلة الأغراء والسقوط ثم جانب من التصوير يبين فيه تضحية نوح والطوفان فضلاً عن إبداعه في رسومه الفردية في الدين مثل رسم الأنبياء والرسل والقديسين، وكذلك رسم الملائكة[(٢)].

وفضلاً عن مجهودات روفاييل وأنجلو في ميدان التصوير والنحت تبرز لنا عبقرية فنية ثالثة لعبت دورها في فن إيطاليا في عصر النهضة وتمثلها شخصية ليوناردو دافنشي التي خلدته «الموناليزا» أو «الجيوكندة» لوحته الشهيرة بالإضافة إلى أعماله الرائعة في مجال التصوير الديني مثل رسم الملائكة والقديسين[(٣)].

وعلى هذا النحو امتزجت الإتجاهات الفنية والجمالية عند المسيحيين بالدين في عصر النهضة الأوروبية، فلا غرو أن تنبثق الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين المسيحيين في صورة قيمة ومبدعة، وخالدة خلود الدهر.

---

(١) Reed Herbert: **the philosophy of Modern art,** Faber and Faber Ltd London 1952. P.337.

(٢) Haine, H: **Philosophie de L'Art,** Hachette PP.165.166.

(٣) Bertaux; **Etudes D'histoireet D'Art,** Hachette 1911 P.156,7.

٨ ـ مراحل تطور الفنون والجماليات في عصر النهضة «رؤية تحليلية»

اتسم الفن في عصر النهضة بالعودة إلى الطبيعة فكان على الفنان أن يدرس الطبيعة ويتأملها ولهذا يتعرض ايتين سوريو لظاهرتين أولهما ظاهرة التعليم فالفنان يجب أن يدرس الطبيعة، كما يجب أن يدرس على الطبيعة، عليه أن يرسم الجسُم البشري أو المنظر الطبيعي عارياً، ولذا فعليه التمعن في النظر والتمعن، ولو نظرنا إلى عالم الاكتشاف وجدنا كشف كريستوفر كولمبس للقارة الأمريكية واكتشاف دافنشي للضوء والظل Le Clair-obscur ولقد كان لهذا الاكتشاف الأخير آثاراً بعيدة المدى على الإنسانية فالفراغ الموجوديين نقطة الضوء ونقطة أفضل غنى بموجودات كثيرة تراها كل من العين والنفس الإنسانية وكان هدف الفن خلال الأربعة قرون هو سبر أغوار هذا الفراغ ليكون أدارة للتعبير. أما الظاهرة الثانية فهي وجود معرفة جمالية فقد وضع عصر النهضة أسس العلوم الحديثة ولكنه لم يقابل بين المعرفة الجمالية والمعرفة العلمية فمدينة فلورنسا التي كانت في القرن السادس عشر عاصمة الفن الأوربي أو أحد عواصمه صارت في القرن السابع عشر أحد عواصم العلوم وسوف تنطوي جذور الرومانسية على فكرة المعرفة الجمالية لكنها لم تكن واضحة كما كانت ذات طابع حساس أكثر من الطابع الفكري، ولم يجد علم الجمال في عصر النهضة تعارض بين الإثنين، فقد كان مغموراً بما يمكن تسميته بمذهب فيثاغورس الجمالي.

ولقد مضى علم الجمال في دراسة النسب الإلهية Divine Propostion وعلم الهندسة، ولم تكن الوسائل الجديدة للتعبير عن البعد الثالث هي نتيجة هذه الدراسة فحسب بل لقد تولدت أيضاً موسيقى جديدة للخطوط.

واذا كان ليوناردو دافنشي هو أول من قال أن دراسة الطبيعة يجب أن تكون أولاً وقبل كل شيء بحث عن المعطيات الرقمية فلم يكن هذا خلاصة تفكير منهجي عن مظاهر العلوم التي لم تكن موجودة بعد ولم تتبلور إلا بعد ظهور جاليليو لكنه كان تأثير فلسفة فيثاغورس الجمالية، ونستطيع أن نلاحظ أن من أهم أفكار علم الجمال في

عصر النهضة هو مراجعة تصنيف أو بالأحرى ترتيب الفنون، وهكذا يحتل فن الموسيقى مرتبة عالية بالنسبة لترتيب الفنون لأنها من الفنون الحرة مثل الهندسة أو علم الفلك[١] وهي علم أكثر من كونها فناً، وهي الفن الوحيد الذي يمكن مزاولته في الجنة كالملائكة، أما التصوير والنحت فهي مهن يدوية أو حرفية، أما سائر الفنون فانها تحتل مرتبة واحدة ولكن عمل الرسام ليس عملاً يدوياً فقط رغم مظهره كما يقول ليوناردو دافنشي.

٩ ـ الفنون المسيحية بين الحرية والالتزام

أزدهرت الفنون ونمت عند المسيحيين بصورة لم يسبق لها مثيل ويكفي شاهداً على ذلك ما ظهر في عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين وما خلفته من آثار في زخرفة الكنائس، وفي فن الموسيقى الكنائسية التي كانت تعزف على الأرغن، وكانت من أبرز أنواع الفنون التي ظهرت في ذلك العهد وهي من الفنون المستوحاة من الدين[٢] وعلى الرغم من مواصلة المسيحية الرومانية الإلتزام بالتقليد المتبع بعدم تقليد رسم القديسين في القرن الثاني، وقد ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء اللاهوت الذين اهتموا بقضايا الدين مثل كليمان السكندري غير أن الحال لم يدم طويلاً على هذا المنع والتحريم إذ سرعان ما تحول المعتقد التقليدي إلى السماح بالفن الرمزي.

وجدير بالذكر أن الفن في هذه العصور قد بدأ معبراً وأصيلاً وأكثر واقعية خاصة في بلاد سوريا وآسيا الصغرى. ويبدو أن تاريخ الفن المسيحي في بدايته كان على عداء كبير ومقاومة للصور والتماثيل إلا أنه سرعان ما أنطلق المسيحيون يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم خصوصاً في عصر النهضة الإيطالية فتفننوا في تزيين الكنائس، والمعابد ورسم الصور الدينية التي تمثل السيد المسيح والقديسين.

---

(١) Lethaby W.R: **Medieval Art Nelson and Sons Ltd**. London 1949 P.27.

(٢) Hauser'A: **the social History of Art** routledge Kegan paul London 1951, P.37.

١٠ ـ التجسيد الإيطالي للفن في عصر النهضة[١]

شهدت إيطاليا نهضة فنية عالية في مطالع عصر النهضة الذي يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر، بيد أن أصول هذه النهضة يمكن تتبعها تاريخياً منذ القرن الثاني عشر. وبذلك أستطاع فن العمارة فضلاً عن أزدهار التجارة أن يحققا نجاحاً وتقدماً لروما في هذا العصر الذي تميز باحترام الفنون وتشجيعها[٢].

---

(١) المقصود بفن النهضة هو فن القرنين الخامس والسادس عشر الميلاديين، وكان محور النشاط الفني والأدبي في القرن الخامس عشر هو مدينة فلورنسا عاصمة أقليم توسكانا بتشجيع من عائلة دي مديتشي.

(٢) Reed Herbert: **the philosophy of Modern art,** Faber and Faber.

الفصل الرابع

تصور الجمال في العصر الحديث

مقدمة

١ ـ تصور الجمال عند ديكارت.

٢ ـ عند ليبنتز.

٣ ـ بسكال.

٤ ـ مالبرانش.

٥ ـ بومجارتن.

٦ ـ وليم هوجارت.

٧ ـ ادموندبيرك.

٨ ـ كانت.

٩ ـ شيللر.

١٠ ـ شلنج.

١١ ـ هيجل.

١٢ ـ شوبنهور.

١٣ ـ كوندياك.

١٤ ـ آلان.

مقدمة:

عرضنا لنشأة الجمال والفن في العصرين اليوناني والوسيط وأوضحنا مبلغ الاهتمام الفني والجمالي عند اليونانيين، وكذلك عند فلاسفة العصر الوسيط من مسلمين ومسيحيين، وقد تبين لنا إلى أي حد أرتبط الجمال بالقيم المطلقة العليا عند اليونان كما عنى بفكرة القداسة والرمز الديني في العصر الوسيط وبوجه خاص عند مسيحي عصر النهضة الذي أرتبط الفن في تصورهم بالإبداع والعبقرية المستمدة من الإله ولهذا ظهرت الأعمال الفنية لفنانين هذا العصر وهي تجسد صوراً ورموزاً دينية كالعذراء والطفل والشوكة المقدسة وقصة الخلق والطوفان، وتمثال داوود وغيرها.

وإذا تخطينا العصر الوسيط وألقينا الضوء على إتجاهات الجمال والفن في مطلع العصر الحديث وجدنا اهتماماً فائقاً بالفلسفة الديكارتية العقلية وما تبعها من الاتجاه إلى أحترام العقل، والتأكيد على النزعة الموضوعية التي سادت عند القدماء والتي كانت تنحو إلى مطابقة الجمال بالحق ومن ثم يصبح ما هو جميل في تصورنا على غرار ما هو حق.

والواقع أن اتجاه ديكارت نحو أحترام العقل، وتأكيد الموضوعية قد حدا بالبعض إلى الأعتقاد في موضوعية الجمال ومطابقته بقيمة الحق المطلقة وسوف تكشف لنا السطور القادمة عن اتجاهات ومذاهب الفلاسفة المحدثين في الجمال وكذلك عن الاتجاهات الفنية والجمالية السائدة في هذه المرحلة التي عبر عنها كل مفكر أنطلاقاً من مذهبه.

ولا شك أن تاريخ الفكر الجمالي في العصر الحديث يشهد بظهور النزعة الذاتية

في دراسة الجمال والتي نتج عنها ظهور ضرب من علم الجمال يقوم على الأحساس الذاتي للموضوع الجمالي.

١ ـ تصور الجمال عند ديكارت Decartes (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠)

إذا كان المذهب الديكارتي قد أتسم في طابعه الميتافيزيقي بالعقلانية والموضوعية فان هذا الطابع قد أختلف بالنسبة لمسألة الجمال التي رآها الفيلسوف من منظور وجداني نفسي وبالتالي نسبي فذهب إلى أن التجربة الجمالية نسبية في طابعها وليس مستغرب أن نلمس هذا الموقف في نظريته للجمال خاصة وقد كان هذا الإتجاه هو السائد في عصره، وهو ما تميز به مبحثه الجمالي وخلع عليه طابع الذاتية والنسبية.

وقد تنبأ ديكارت في مؤلفه الجمالي «موجز في الموسيقى» Compenduim Musica بموقف كانت الجمالي حين قدم الدوق على مثال الجمال بالذات، وهنا فقد تميز المطلق بالنسبي والموضوعي بالذاتي، وهكذا يرى ديكارت أن الاحساس بالجمال بالذات يتوقف على نسبية المشاهدين مما أعطى لدراسة الشخصية أهمية في التقدير الجمالي من خلال الاهتمام بمجال قياسي الاحساسات والعواطف والأمزجة في ميدان الفنون كما فتح باب العقل أمام الفلسفة الحديثة وأجتهد في تأسيس النزعة الرومانسية في الفنون والجماليات.

الموقف النسبي للجمال عند ديكارت:

تعتمد نظرية ديكارت في «جمال الموسيقى» التي بسطها في مؤلفه «ملخص في الموسيقى» على الربط بين العقل والاحساس أو الشعور فهو يذهب إلى أن الموسيقى Musica تعتمد على حسن السمع ولا يعني ذلك أنها تكون خاضعة للقواعد العقلية المضبوطة والمعمول بها في علم الموسيقى بل أن حسن السمع أو الاستماع به يوازي في أهميته خضوع المقطوعة الموسيقية للقواعد العقلية المضبوطة أو السليمة من حيث القوانين والإيقاعات الموسيقية ومن ثم فلا وجود لما يسمى بالمطلق أي الجمال

المطلق لأن ما يحوز إعجاب البعض منا قد لا يحوز إعجاب البعض الآخر وكذلك فان الجميل في نظر البعض قد يبدو عادياً في نظر البعض الآخر، أو قبيحاً في نظر آخرين، وهكذا يذهب ديكارت إلى التأكيد على نسبية الظاهرة الجمالية ويرفض أن تكون مطلقة كما رآها أفلاطون، ولهذا فقد أهتم بمسألة الاحساس والذوق الفردي حتى يتسنى لنا معرفة موضوعات الجمال بصورة نسبية.

وتجدر الإشارة إلى أن الإتجاه النسبي هو الذي تميزت به هذه المرحلة فقد عبر بسكال عنه فضلاً عن إشارته إلى الطابع الفردي في الجماليات والفن خاصة في موضوع «المشاركة الوجدانية» إذ رأى أن التذوق الأدبي ينشأ عن ضرب من المشاركة الوجدانية بين الأديب والمتذوق وهي صفة من أهم الصفات التي تميزت بها الآداب العالمية التي تخاطب الانسان مباشرة والانسان بصفة عامة، وقد عبر بسكال عن ذلك في الخاطرة رقم ٣٢٠ من خواطره حيث يشير فيها إلى موضوع النسبية والمزاج الشخصي في مسألة تقييم الأعمال الأدبية[١].

ويذهب ديكارت في عرض نظريته في الجمال إلى أن جميع الفنون تنطوي على لذة (عقلية وحسية) وهي لا تحدث إلا إذا توافر شعور الملائمة والانسجام بين عنصري الحس والعقل معاً، ومن ثم يجب أن يتفق موضوع الجمال مع عضو الحس، كما يطابق العقل في نفس اللحظة فكيف يتم ذلك؟ أي كيف يتم حدوث اللذة العقلية أو الاستمتاع بالجمال نتيجة توافق وأنسجام عنصري الحس والعقل معاً؟

أن ديكارت يعطي مثالاً لذلك بفن الموسيقى الذي أسهب في شرح أصوله، وقواعده في مخطوطته القيمة «ملخص الموسيقى» التي كتبها باللاتينية، وقد تضمنت آراءه في الأصوات والأنغام الموسيقية، والإيقاعات وأنواعها كما أحتوت على أجزاء من بعض رسائله، ومناقشاته مع علماء عصره أمثال بيكمان، ويرى ديكارت في هذا المؤلف أن الصوت الموسيقي الذي يعد ـ في حد ذاته ـ مصدراً للجمال والفن يمكن أن يسبب ألماً وضيقاً لسامعه في حالة ما اذا سمع بإيقاع عالي، أو مشوش، فتتحول

---

(١) Pascal; **pensees**, Secl pen 32 Paris 1943 P.65 - 67.

المتعة الفنية المنتظرة منه إلى اضطراب وألم في الأذن (وهي تمثل عضو الحس الذي يستقبل الصوت)[1].

ومثل هذا النوع من الموسيقى ـ الذي يثير الألم في عضو الحس والاضطراب في النفس ـ لا يثير في النفس أدنى شعور باللذة، أو السعادة، ويقول ديكارت كذلك أن مثل هذا الموقف يمكن أن يحدث في حالة سماع الصوت المنخفض الذي لا يكاد يسمع (أي يصل إلى عضو الحس (الأذن)، فأنه لا يثير في النفس كذلك شعوراً باللذة أو التذوق، لأن الأذن لا تستريح له، ولا تتقبل سماعه.

وعلى هذا النحو يشير ديكارت إلى أمرين هامين في هذا الموضوع:

أولهما: أهمية الاحساس، وبالتالي أهمية العضو الحاسي الذي يستقبل المؤثرات الصوتية أو المرئية.

ثانيهما: التأكيد على وجود ضرب من الاتزان[2] في كل حاسة من الحواس التي تشعر بجمال الفن، بحيث لا تتحقق اللذة ما لم يتحقق هذا الاتزان، وهذا ما عبر عنه «ديكارت» في مثال صوتي الموسيقى الصارخ، والمنخفض.

من خلال هذين الاعتبارين اللذين أشار إليهما ديكارت يتضح لنا أنه يذهب إلى اشتراك العقل والحس معاً لتحقيق اللذة الجمالية، فاللذة الباطنية وحدها لا تكفي، أي لذة الإحساس، والشعور ولكن لا بد من مشاركة الحواس في نطاق العلم الطبيعي، لذلك تصبح اللذة المتعلقة بالحواس في حالة تجريدها من اللذة النفسية ذات طابع فسيولوجي (عضوي). وهنا فمن الضروري مشاركة الحس والعقل معاً حتى يتحقق الشعور باللذة الجمالية، فإن خلو اللذة المتعلقة بالحواس من أحساسات النفس، ومواجدها، وتعلقها بكل ما هو عضوي إنما ينقص من قدرها، ويبطل من فاعليتها وتأثيرها الفني على الانسان ككل (أي باعتباره شعوراً وحساً)، ولو صح ذلك لما تحققت أي لذة جمالية على النحو الأكمل، بل لأصبح فعلها أشبه بشيء مادي تجريبي

---

(١) Descartes: Copendium Musica Oeuvres de Descartes. ch.A P.T, Tomex Leopold cerf 1903 P.133.

(٢) Ibid.

يصدر عن العالم الطبيعي، ويخضع لمؤثرات في الملاحظة والتجربة ولهذا يفتقد الشعور الانساني الرفيع الذي تتحقق من خلاله اللذة الجمالية، بصورة نسبية شخصية.

واللذة الجمالية على ما يرى ديكارت وسط بين طرفين أحدهما: الافراط في إثارة الحس. والثاني القصور عن إثارته، وفي كلتا الحالتين يمتنع تحقيق التوازن، والانسجام بين عضو الحس، وبين العقل الانساني، وهو المطلب الرئيسي لتحقيق الجمال عند الفيلسوف، حيث لا تحدث اللذة بدونه.

وبالإضافة إلى أهمية مشاركة العقل، والحس في أحداث اللذة الجمالية، يشير الفيلسوف إلى أهمية مسألة الترابط والتعاطف الوجداني من جهة، والتنافر من جهة أخرى في أحكامنا على الجمال ـ وهي مسألة أشار إليها بسكال في فلسفته الجمالية:

وتعني على سبيل المثال أن حكمنا على أبنائنا يكون متسماً بشيء من الاستحسان مهما بلغ بهم مستوى القبح، كما أن سماعنا لصوت قريب. أو أليف إنما يثير في نفوسنا القبول والانسجام ومن ثمة نحكم عليه بالجمال. وعلى العكس من ذلك فان تصورنا عن شخص ما يجعلنا لا نصدر عليه حكماً بالجمال، مهما بلغ من حس وروعة إن هذا الموقف يبين بوضوح الإتجاه النسبي الغالب على الأحكام الجمالية لفلسفة ديكارت لأن استناده على حكم الذوات المختلفة على أمر من الأمور انما يتعلق بها شخصياً.

وهكذا نرى أن موقف ديكارت الاستطيقي ينحصر في الربط بين طرفي الحسي، والعقل لأهميتها معاً في أحداث اللذة الحقيقية بالجمال.

ويتفق موضوع مشاركة العقل مع الحواس في احداث الشعور باللذة الجمالية مع موقف ديكارت من مسألة الاتحاد بين النفس، والجسد، والمعروفة بالثنائية التي يرى فيها أن الانفعالات هي حالة ناتجة عن الاتحاد بين جوهري النفس والجسد لما كان الانفعال والعاطفة يمثلان الجانب الشعوري من جوانب اللذة الجمالية عند «ديكارت» وكانت الحواس من جهة أخرى هي جزء لا يتجزأ من البدن الذي يتأثر بالانفعالات والعواطف فإن الاتحاد بينهما يكون وثيقاً والتأثير متبادل. وهذا ما دفعه إلى اعتبارهما مشتركين في تكوين الشعور بروعة الجماليات. يقول ديكارت في المبادىء «ليس فينا

إلا نوعين من الفكر هما أدراك الذهن وفعل الارادة «كما يعبر أيضاً عن هذه الثنائية في الفقرة رقم ٦٣ من المبادىء بقوله: «كيف نحصل على أفكار متميزة عن الامتداد وعن الفكر من حيث أن أحدهما هو طبيعة الجسم والثاني هو طبيعة النفس»(١).

وهذه الفقرة تفسر قول ديكارت بالثنائية. وتفسح مجالاً لقوتين أساسيتين في الانسان هما قوتا الحس، والعقل اللتان تؤسسان الحكم الجمالي، والتقييم الفني.

بعد أن عرضنا لنظرية ديكارت في موضوع الجمال وبينا موقفه من الحكم الجمالي، والتقييم الفني، وكيف أنه أرجعهما إلى إجتماع عنصري الحس، والعقل معاً إيماناً منه بقيمة الثنائية وأهميتها في تكوين الفعل الإنساني، نعود إلى موقف هام آخر يتعلق بالدور الذي تؤديه قيمتا الجمال والحق، وكذلك الصلة بينهما.

بين قيمة الحق المطلقة، والاحساس النسبي بالجمال:

وسوف نعرض ـ تحت هذا العنوان بالمناقشة لبعض الآراء التي قيلت بصدد تفسير نظرية الجمال عند «ديكارت» ومن بينهما من يقول بمطابقة الفيلسوف بين قيمة الحق المطلق، وبين الجمال متصوراً أن كل ما هو حق، هو بالضرورة جميل.

وقد أشارت فلسفة ديكارت إلى أن الحقيقة مطلقة، وعليا وقيمة حقة يقينية لا رجعة، ولا حياد عنها ولا نسبية فيها، وهي تتعلق بالعقل وحده، وتنبثق منه، فلا يكون لها علاقة بالمادة أو المحسوسات وما يتعلق بها من وهم أو زيف. فالحقيقة هنا لا تتطابق مع الجمال.

لقد قدم ديكارت نظريته في الجمال، وهي مؤسسة على الجمع بين الحواس والعقل باعتبارهما طرفي الثنائية التي تحقق للانسان الشعور بلذة الجمال. في حين أن الحقيقة في ميتافيزيقاه هي الفكرة المجردة بالفكر في ذهن خالص منتبه فكيف إذن تتطابق مع الجمال الذي يجمع بين عنصري العقل والحس؟ في حين أن الحقيقة المتميزة بالجلاء والوضوح هي ما لا يشوبها حس أو انفعال. أن المشاعر الجمالية تفسح المجال لقوة العقل، ولوجود المشاعر الذاتية النسبية بين الأفراد،

---

(١) ديكارت، مبادىء الفلسفة: عثمان أمين فقرة ٦٣ ص ١٦١.

وشتان ما بين فكر يتمتع بذاته الخالصة، وآخر يستند إلى الحواس وهي مصدر التغير واللبس انه التمايز البين بين البداهة والوضوح، بين الغموض واللبس أي بين الخضوع المطلق لأحكام الذهن، وبين حالة يشترك فيها مع الحواس فيفسح المجال لمؤشرات النفس وأهوائها.

وهكذا يتبين لنا إتساع الهوة بين ما هو مطلق أو موضوعي أي ما هو عام كلي، لا تختلف حوله الآراء، وبين ما هو نسبي، أو ذاتي خالص أو جزئي تختلف فيه الآراء وذلك لتداخل عوامل فسيولوجية، وسيكلوجية، وعلى هذا الاعتبار يكون الحكم الجمالي تقييمي نسبي يختلف باختلاف الاشخاص بل يختلف أيضاً بالنسبة للشخص الواحد تبعاً لإحواله النفسية والإجتماعية المحيطة به والمؤثرة عليه، في حين يظل الحكم الذهني (الحق) قيمة مطلقة عليا واضحة جلية لجميع الأذهان لا اختلاف عليها، ولا خلاف حولها يقول «ديكارت» كيف أن أحاسيسنا، وانفعالاتنا وشهواتنا يمكن معرفتها بوضوح بيد أننا كثير ما نخطىء في أحكامنا عليها كما بين في فقرة أخرى ضرورة التمييز بين ما يمكن أن نخطىء فيه، وبين ما يمكن معرفته في وضوح، وجلاء، وتميز يقول في هذه المناسبة: «في ضرورة وجوب التمييز في هذه الأشياء بين ما يمكن أن نخطىء فيه، وبين ما نعرفه في وضوح»[1] وفي نص آخر يبين خطأ الاحساس، والشعور بقوله: «. . . في أننا كثيراً ما نخطىء إذ نحكم باننا نحس ألماً في بعض أجزاء جسمنا[2]، كما يشير إلى مسألة أخطاء الإرادة، وكيف أنها تمثل المصدر الرئيسي للخطأ بقوله: «ان الارادة أوسع نطاقاً من الذهن وأنها لذلك مصدر لاخطائنا[3]».

ويعقب ديكارت على هذا الرأي الذي ساقه في «المبادىء» بعرض رأيه في «التأملات» حيث يقول: «. . . أتضح لي من هذا كله أن ما أقع فيه من خطأ ليس ناشئاً من قوة الإرادة ذاتها التي أنعم الله بها علي لأنها رحيبة جداً، وكاملة جداً في نوعها، ولا من قوة التعقل أو التصور لأنني لما كنت لا أتصور شيئاً إلا بواسطة هذه القوة التي

---

(١) المرجع نفسه فقرة رقم ٦٨ ص ١٦٧.
(٢) المرجع نفسه فقرة رقم ٦٧ ص ١٦٦.
(٣) المرجع نفسه فقرة رقم ٣٥ ص ١٢٨.

منحني الله إياها لهذا الغرض فكل ما أتصوره إنما أتصوره بلا شك كما ينبغي ولا يمكن أن أكون في هذا ضالاً أو مخدوعاً، واذن فما منشأ الخطأ عندي؟ أنه ينشأ من أن الإرادة أوسع من الفهم نطاقاً، فلا أبقيها حبيسة في حدوده بل أبسطها على الأشياء التي لا يحيط بها فهمي، ولما كانت الإرادة من شأنها ألا تبالي، فمن أيسر الأمور أن تضل، وتختار الزلل بدلاً من الصواب، والشر عوضاً عن الخير مما يوقعني في الخطأ أو الإثم[١].

وإذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الجمال عند ديكارت هو الحق، فالبعض الآخر ينظر إلى تجربة الجمال عنده باعتبارها لا تمت بصلة إلى تجربة جمالية ذاتية، من تجارب الفنون التشكيلية المتعددة الجوانب[٢] بمعنى أنها تجربة عملية لا تتعدى حدود رؤية الأشكال الظاهرة ـ السطحية أي أنها تجربة تتحدث عن نفسها.

وهذا الرأي مردود عليه بأن محاولة ديكارت إدخال مسألة الحواس، وبيان فاعليتها في التجربة الجمالية إنما تدل على إهتمامه الشديد بمعطيات هذه التجربة على النفس الإنسانية فان ما ذكره عن صوت الموسيقى العالي أو المنفخض إنما يدل على تجربته العملية الفنية بسماع الموسيقى، كما أن محاولته النظر إلى الموسيقى ودراستها في مخطوطته «موجز في الموسيقى» إنما تعطي لنا انطباعاً بمدى تفهمه لهذا العلم والفن ومحاولة دراسة قواعده وشروطه في سبيل إقامة نظرية جمالية «في فن سماع الموسيقى» والقيمة الجمالية للصوت السليم أو النغم الجميل.

ولا شك أن ديكارت قد بذل جهده في مؤلفه الصغير لبيان تأثير الموسيقى (الصوت) على الأذن (عضو الحس) ومحاولة الربط بين العقل، والحس. فالأول هو أساس فلسفته المتكاملة والثاني هو وسيلة الاتصال بعالم الحس الذي هجره الفيلسوف عندما بدأ في الكتابة عن اليقين والثبات، ومع ذلك فقد عاد إليه وأعاد له مجده في عالم الفن أو عالم الموسيقى فذكر أن عضو الحس جسر هام لنقل أصوات الموسيقى في درجة هدوئها أو عنفوانها إلى احساس الانسان، ومن ثم يتهيء العقل بالتعاون مع

---

(١) ديكارت: التأملات عثمان أمين ص ١٣٥ ـ ١٣٦.
(٢) محمد صدقي الجباخنجي: الحس الجمالي دار المعارف بالاسكندرية ١٩٨٣ ص ٩٥.

الحس لإصدار حكماً مشتركاً عليها بالاستحسان أو الاستهجان.

ولسنا هنا في سبيل عرض نظرية ديكارت في الموسيقى بقدر ما نحن في حاجة إلى إبراز أهمية موضوع اعتماده على أعضاء الحس في رؤيته الجمالية، وهذا يدفع إلى الاعتقاد بميله للصورة الجميلة، أو المثال الجميل وغيرهما من المناظر التي تستريح لها العين، فالذي يستمتع بصوت الموسيقى هو الذي يسعد برؤية التمثال الجميل، أو الصورة الجميلة. وهكذا تكتمل عند ديكارت معالم التجربة الفنية، فانه ليس من الضروري أن يكون الفيلسوف المهتم بالجمال مثالاً أو موسيقياً، أو شاعراً. أو رساماً، حتى يشعر بالتجربة الجمالية، أي بعنفوانها على نفسه. حقيقة أن معايشة التجربة الذاتية في الفن هي معايشة رائعة ووقفة لاستجماع معاناة الذات واحساساتها ومشاعرها المرهفة التي تنصب داخل عمل تشكيلي إبداعي بيد أن ذلك لا يعني أن نربط ربطاً وثيقاً بين صدق الشعور الفني، وأحتواء الخبرة الفنية على الممارسات العملية، والواقعية في مجال الفن والجماليات.

ولقد ذكر مؤرخو حياة الفيلسوف أنه كان مولعاً بالشعر والشعراء، كما كانت له اهتماماته بالفن التمثيلي، وألف للملكة كريستين تمثيلية شعرية غنائية[١] لكنه أعجب بدرجة كبيرة، لما تنطوي عليه من اهتمامات فسيولوجية ورياضية عبر عنها في نظريته الجمالية[٢].

حقيقة أن ديكارت بصفته فيلسوفاً عقلياً قد أولى اهتماماً كبيراً للمسائل العقلية، فهو صاحب الكوجيتو الشهير «أنا أفكر اذن فأنا موجود» والذي أكد من خلاله على وجود الوعي الذي هو دليل وجود الذات، الا أنه رغم هذا البرهان عليها كان قد أثبت معها احساسها بذاتها فان نصوصه الكثيرة، والمتناثرة في مؤلفاته تشير إلى أن الاحساس بوجود الذات هو الدليل الأول على وجودها. ولو أن الانسان تصور أنه لا جسد له على الاطلاق فانه لن ينسى في تلك اللحظة إحساسه بذاته وانيته التي تختص بالتفكير.

---

(١) عثمان أمين: ديكارت ص ٢٥٩.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٦٠

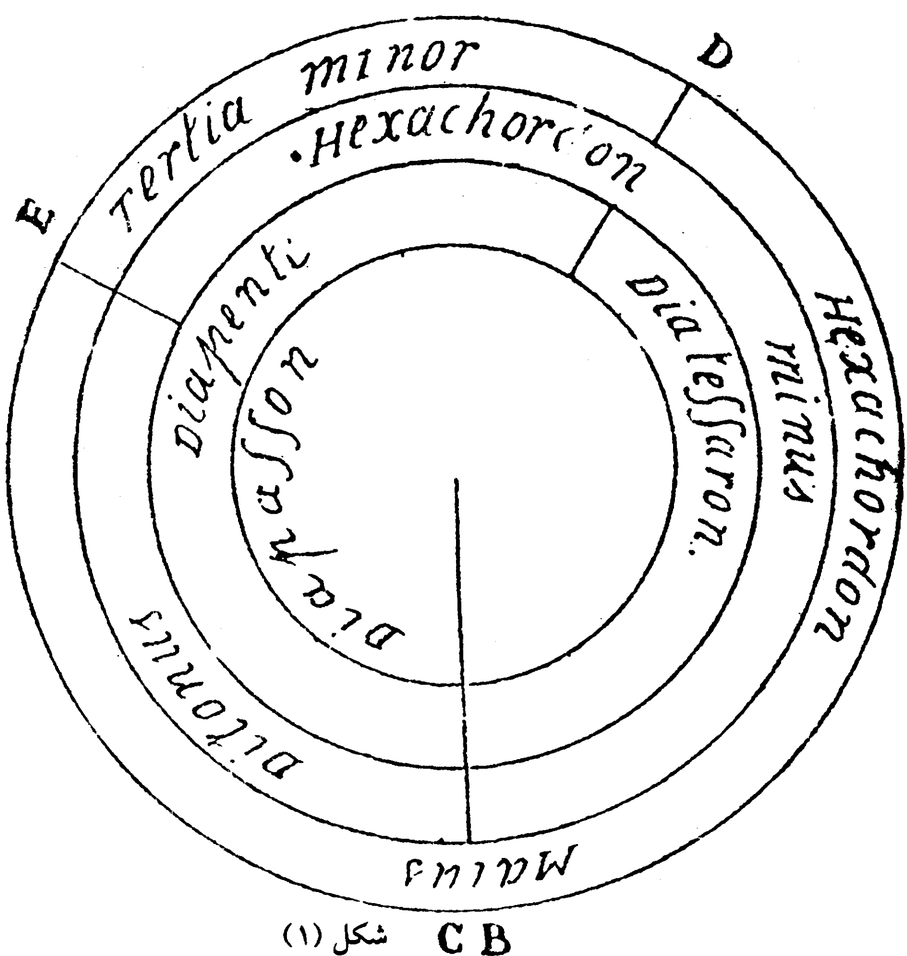
وعلى هذا النحو تشير مسيرة العقلانية عند ديكارت فهي لا تمثل مجرد العقلانية المجردة؟ الرمزية لانها تحمل بداخلها شعور واحساس بوجود الذات وعندما اتجه احساس ديكارت الجمالي وأختار الموسيقى من بين ألوان الفنون، فقد كان قد تخير بذلك اللون أسماها وأرفعها وأكثرها تجريداً مما يتفق مع منطق مذهبه، كما ربط بينها، وبين حاسة السمع برباط وثيق والأخيرة تمثل منفذ النفس في الاحساس بحركة صوت الحياة من حولها.

أن الإحساس الجمالي عند ديكارت قد أتى معبراً عن مذهبه العقلي، ومبرهناً على وحدة العقل والحس في الخبرة الجمالية السليمة، تشهد بذلك سطوره اللاتينية التي عبرت عن تجربته مع الأصوات ودرجاتها، والنغمات، والإيقاعات وهو يفسر نظريته في الموسيقى، ويستعين بجداول ورسوم إيضاح كما هو مبيناً في الشكل رقم (١) ورقم (٢). وكأنه يقترب من أن يكون فناناً موسيقياً. وبعد أن عرضنا لفكر ديكارت الجمالي.

ألسنا نرى أنه يدل حين يبحث في دراسته للإبداع الفني عند الإنسان على مقدار كلفه بدراسة الفن الجميل، ومحاولة التوصل إلى معرفة أسبابِ حدوث اللذة الجمالية، وعوامل تذوق الجمال أو النفور من الإستماع للأصوات، وتآذر عنصري العقل والحس في احداث المتعة الجمالية، ألا تدل اهتماماته هذه على مقدار إتجاهه العملي في دراسته للمرسيقى، وفي رؤيته للجمال النظري، والتذوق الفني، وكذلك في علاقتهما بنفس الإنسان وجسده.

لقد ذهبَ ديكارت في إهتمامه بفن الموسيقى مذهباً أفلاطونياً أخلاقياً مثالياً، وكذلك نظر لإيقاعاتها نظرة قيمية أخلاقية باعتبارها تؤثر في النفس كما ميز ـ كما فعل أفلاطون من قبله ـ بين الموسيقى الصاخبة والهادئة، ففضل الثانية على الأولى، لهدوئها واعتدالها تقول جلبرت وكون عن الموسيقى عند ديكارت: «لقد تحدث أيضاً ـ شأن مؤسس الأكاديمية واللوقيون ـ عن المشاعر الموسيقية وجعل للإيقاعات قيماً أخلاقية، فقد تصور أن لهما تأثيراً مباشراً على النفس البشرية، لذلك أعرب ديكارت عن إيثارة حبه للايقاعات التي لا تهيج المشاعر أو تثيرها بعنف مثل الإيقاعات البسيطة

vel duos integros adiungere; vbi apparebit octavam omnes consonantias componere.



شكل (١)

Ex iam dictis elicimus omnes consonantias ad tria genera posse referri: vel enim oriuntur ex primâ divisione vnisoni, illæ quæ octavæ appellantur, & hoc est primum genus; vel 2°, oriuntur ex ipsius octavæ divisione in æqualia, quæ sunt quintæ & quartæ, quas idcirco consonantias secundæ divisionis vocare possumus; vel denique, ex ipsius quintæ divisione, quæ consonantiæ sunt tertiæ & ultimæ divisionis.

Secunda figura.

			Consonantiae simplices			Compositae primae			Compositae secundae
Octavae.		1/2			1/4			1/8	
Quintae.	2/3			1/3			1/6		
Ditoni.		4/5			2/5			1/5	
Quartae.	3/4			3/8			3/16		
xtae majores		3/5			3/10			3/20	
tiae minores	5/6			5/12			5/24		
xtae minores		5/8			5/16			5/32	

شكل (٢)

Hic ſextam minorem addidimus, quam tamen nondum inveneramus in ſuperioribus. Sed illa poteſt èduci ex dictis de octavâ : à quâ ſi ditonus abſcindatur, reſiduum erit ſexta minor. Sed mox clarius.

5 Nunc verò, cùm iam iam dixerim omnes conſonantias in octavâ contineri, videndum eſt quomodo id fiat, | & quomodo ex illius diviſione procedant, vt illarum natura diſtinctius agnoſcatur.

Primum autem, ex prænotatis[a], certum eſt id fieri

a. Ci-avant, p. 91, l. 2?.

لا المعقدة وكذلك الهادئة المعتدلة، كما ذهب إلى ضرورة إستخدام النسب البسيطة في المسافات النغمية وردد الشكوى التي سبق أن أعلنها أفلاطون فحمل على عدم تناسق المقامات الموسيقية التي كان يستخدمها الموسيقيون المعاصرون له في أساليبهم الكوانترابصية، وكان ديكارت متمشياً مع المذهب القديم في إخضاع المشاعر للعقل حتى لا تؤدي حاسة السمع إلى تضليل النفس أو يفسد العقل بجموح الخيال[١].

٢ ـ ليبنتز Leibnitz (١٦٥٦ ـ ١٧١٦)

بعد أن عرضنا لموقف ديكارت من موضوع الجمال، وأشرنا إلى رأيه في الربط بين الذهن والحواس، وإيمانه باللذة الجمالية الصادرة عن الإنسجام والتوازن بين أعضاء الحواس وأفعال الذهن، وأن أحكام الجمال وتقييماته تتسم بالطابع النسبي نبحث في نظرية الجمال عند ليبنتز (الفيلسوف الألماني العقلي المثالي) التي تعد أفكاره تنبوءاً بالأفكار التي ظهرت بعده خاصة عند كل من بومجارتن وكانت[٢] أما على مستوى فن العصر فان فلسفة ليبنتز الجمالية تعبر عن الحرية التي تميز بها فن الباروك في أشكاله التي بعدت عن الكلاسيكية، ولكنها رغم ذلك اتصفت بالتآلف الفني والفلسفة الجمالية المعتمدة على الأناقة والائتلاف أكثر من الجمال[٣] مما ولد الحركة في الخطوط. أن فلسفته الجمالية ذات الطابع الحر التأليفي المتنوع هي خير ما يعبر عن فلسفة هذا العصر، عصر الباروك Baroque فعند ليبنتز العالم ملاء لا خلاء فيه، ملاء بالحيوية والجمال فالكون رغم كثافته متآلف بطريقة تجمع بين أجزائه التي تفيض بالحيوية.

ورغم أن بسكال لم يخصص جزءاً من منهجه لبحث القضايا الخاصة بالفن والجمال إلا أننا نجد لديه تبريراً جمالياً للحقيقة فالعالم ليس هو فقط الأفضل ولكنه الأجمل أيضاً فقد عرض في المونادولوجية Monadology ـ على سبيل المثال ـ فكرة

---

(١) Gilbert. K. Kuhn; **A history of Esthetic.**

(٢) Gomorich. E.H: **The story of Art.** phaidon Press, London 1953 .

(٣) Ibid.

حيوية المادة، وأن كل مادة هي بمثابة مرآة حية ودائمة للكون كالمدينة التي ترى من عدة زوايا مختلفة، وهي بذلك متعددة الواجهات لكنها تحتفظ في نفس الوقت بوحدتها وهذه هي الوسيلة لاكتساب العديد من الاختلافات الممكنة ولكن في نظام شديد، أي هي الوسيلة للوصول إلى أكبر قدر من الكمال Perfection على حد قوله.

ولما كان نسق ليبنتز الفلسفي يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي فقد أرتبط مذهبه الجمالي عن كثب بأفكاره عن سبق التوافق، وفكرة الإنسجام الأزلي بين المونادات الروحية المتميزة وبين شعورنا الباطني بهذه الحيوية المتدفقة وتأمل الحيوية التي تعمر الكون، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلاء عندما نكشف عن موضوعات ادراكاتنا عن طريق التفسير العلمي.

يقول ليبنتز: «يبدو أنه يوجد في كل جزء من المادة عالم من المخلوقات والكائنات الحية، والحيوانات والنفوس النباتية والحيوانية[١]».

والعالم عند ليبنتز أو (الطبيعة هو مجال حياة دائمة وتجدد أزلي وحيوية خالصة فهو يتصور أنه لا شيء في العالم يموت أو يفسد، لأن الأشياء تحيا في حياة، وتطور، ونمو، ولا تنطوي الطبيعة إلا على كل ما هو حساس، وحسي، فكل ذرة من المادة هي مجلى لعالم من المخلوقات التي تفنى وتتحرك دائماً، وفي الطبيعة لا شيء يولد إذ لا يوجد ميلاد، لأنه لا يوجد موت بمعنى مطلق، لأن الذي ينتهي من الوجود يبتدىء فيه ولكن في صورة أخرى، وهكذا يصبح العالم في تصوره مجال نسخ وتحول، أو حركة وحياة، لأن أرواحنا خلقت مع العالم، ومن ثم فهي أزلية أبدية لا تموت ولا تنتهي، وإلى هذا المعنى يشير ليبنتز في مونادولوجيته بقوله: «الميلاد تطور ونمو، والموت احتواء ونقصان، فلا يوجد ميلاد مطلق، ولا موت كامل بالمعنى الجامد لهما[٢]».

وهكذا تمثل النزعة الحيوية المثالية ـ إتجاهاً جديداً في الميتافيزيقا الليبنتزية. حيث يبدو الوجود في ديناميكية خلاقة نشطة ومتطورة، نامية وفي حيوية تامة تتوج

---

(١) Leibniz, G.W: **the Monadology.** Carr H.W Los Angelos 1930 para 66 P.P 114,115.

(٢) Ibid Para 73. P.123.

بالعالم، وتنتشر في المونادات من أقلها نوعاً حتى أسماها أي (المونادالأعظم) يقول ليبنتز: «وفي العالم لا شيء جاف أو عقيم أو ميت ولا صخب ولا فوضى إلا في الظاهر»[١].

وكان تصور ليبنتز عن مدينة النفوس الناطقة من بين اسهاماته العظيمة في مجال الفلسفة المثالية، وتصور العالم الأفضل فقد جاء تصوره لهذه المدينة الفاضلة المثالية باعتبارها أكمل دولة ممكنة تحت أكمل، وأعظم امبراطور[٢].

ولقد تجسدت الرؤية الجمالية عند ليبنتز في هذه المدينة، وكذلك في العلاقة بين المونادات بعضها البعض في العالم، فالعلاقات في هذا العالم المثالي تمارس بصورة مثالية أخلاقية، ولهذا فان العالم يعد من أعظم منجزات الله الممجدة الإلهية، التي تتداخل فيه عنايته وسبق تقديره فتصنع النظام والترتيب الذي يظهر بين المونادات من أقلها شأناً، حتى طائفة النفوس العاقلة، أو الناطقة أو الأرواح Spirits التي تشعر بادراكاتها وتتعقلها، وتحاول أن تحاكي الله، وتقلده كما تشارك في تكوين المدينة الإلهية للنفوس الناطقة. وهنا تبدو نزعة ليبنتز إلى تصور عالم فاضل جميل، مؤسس على الإنسجام الذي ينتج من وجود الحق، والجمال، والكمال، والعدل في مدينة النفوس الناطقة التي يعمل الكل فيها من أجل الخير[٣].

وفي ظل حكم عادل من حكومة كاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوبة، ولا أفعال شريرة بدون عقاب أو جزاء يقول ليبنتز «وفي ظل هذه الحكومة الكاملة لا توجد أفعالژ خيرة بدون مثوبة، ولا أخرى شريرة بدون عقاب، وكل ما في الوجود يجب أن يعمل لكي ينتصر خير الخيرين»[٤].

وعلى هذا النحو المثالي الذي تصور فيه ليبنتز وجود عالم كامل تسير فيه العلاقات حسب مبدأ الانسجام والتوافق، جاءت اهتماماته بعالم الفن، وخاصة بفن

---

(١) Ibid Para 68 P.116.

(٢) Ibid Para 86 P.137.

(٣) Ibid, Para 90 P.100.

(٤) Ibid.

الموسيقى الذي كان يعتبر مظهراً للإيقاع الكوني، تكون ماهيته الداخلية الأعداد والنسب، وليس مستغرب عليه أن يخلط بين الموسيقى والرياضة فقد كان أفلاطونياً مثالياً.

وكان ليبنتز يربط دائماً بين جمال الموسيقى، والجمال في الكون الطبيعي، أو إنسجام الموسيقى، وانسجام الطبيعة.

ولما كانت الموسيقى تمثل نوعاً من الحساب أو العلاقة المحسوسة بين الأعداد المرتبة التي تبعث اللذة في النفس حسب مسافات وأنواع صوتية معينة. فمن ثم تكون وثيقة الصلة بعلم الأعداد فهي لذلك حساب لا شعوري. ومظهر للإيقاع الذي يشمل الكون، كما أنها تمثل الإنسجام والجمال الذي تستجيب له نفس الانسان لاشعورياً لأنها تمثل في الكون عناصر النظام، والتنوع، والترتيب والانسجام(١).

جدير بالذكر أنه كان لفن الموسيقى دور هام في الربط بين المونادات، والموناد الأعظم في عالم النفوس الناطقة فقد كان دليل عناية الله بالكون وتحقيق أكبر قدر من الانسجام في العالم الحيوي ذلك الانسجام الذي يحققه التركيب المنظم الجميل بين أسمى الإيقاعات.

هذه الوحدة في الاختلاف، وهذا النظام الفائق في الانسجام هو السعي إلى الجمال أو تعريف تقريبي له، وفقاً لهذه الفلسفة الجمالية إذا أضفنا لذلك أن ليبنتز هو أول من اكتشف فلسفياً اللاشعور وأن بعض الرومانسيين مثل جوته Goethe قد افسحوا له مكاناً كبيراً في فلسفاتهم الجمالية إذا أضفنا كل هذا ـ شعرنا بثراء فلسفة ليبنتز الجمالية(٢).

بعد أن عرضنا لفلسفة الجمال عند كل من ديكارت وليبنتز نعرض لها عند بليز بسكال الفيلسوف الفرنسي المشهور لنرى موقفه الجمالي في ضوء توجهات العصر.

---

(١) Leibniz: **La theodicee, paul** Janet troisi ems, E, Paris Hachette 1373. P. 38.

(٢) Souriau Etienne: **Clefs pour L'Es thetique** p.30.

٣ ـ بسكال Pascal (١٦٢٣ ـ ١٦٦٢)

نعرض لفلسفة الجمال عند بسكل ببحث ثلاثة موضوعات هامة هي:

١ ـ التيارات الأدبية في عصره وموقفه منها.

٢ ـ موقفه من فن الشعر.

٣ ـ أهمية دوره في الأدب الفرنسي.

والحق أنه كان لنشأة بسكل الأدبية أثر كبير على حياته وخاصة بعد أن نمى فيه والده حب القراءة والشغف بالأدب بصفة عامة، كما ساعدت ظروف مجتمعه السياسية والاجتماعية، والدينية في خلال القرن السابع عشر على احتواء الحركة الفكرية في ذلك الحين والتعبير عنها على نحو ما عبر عن حالة بلاده الفكرية في مختلف المجالات واذا كان الفيلسوف قد تأثر بحالة مجتمعه الفكرية في مجالات العلم والسياسة فإن مجال الدراسات الأدبية كان قد لعب هو الآخر دوراً كبيراً في إتجاه فكره في هذا الميدان.

والذي لا شك فيه أنه لم يكن لأي مفكر في القرن السابع عشر من أثر على فكر بسكال بقدر ما كان لكورني Corneille وديكارت Descates اللذين تعدى أثرهما عليه إلى التأثير في العصر كله.

وكان الأول أديب، وكاتباً مسرحياً، تشهد بذلك مسرحياته الرائعة التي شاهدها جمهور باريس ما بين عام ١٦٣٦، ١٦٤٣ من أمثال سيد Le Cid أو سينا Cinna وهوراس Horace وبوليوكت Polyeucte، وقد صورت هذه المسرحيات الانسان في حالة المثل الأعلى الذي يجمع في شخصيته صفتين هامتين يتمثلان في الشخصية المتكاملة هما: صفة الحرية الكاملة التي لا تضعفها العواطف، والانفعالات وتقوم عليها في الوقت نفسه. وصفة حكمة النظر، ونور العقل، وهما ما يهتدي بهما الانسان إلى ما يحقق حريته ولذا فقد صور كورني الشخصية الانسانية وهي قائمة أو مؤسسة على صفتين رئيسيتين هما: الحرية الكاملة والحكمة العالية. فليس ثمة قيمة للحكمة بدون الحرية. أي أن يكون الانسان حراً، كما أنه لا قيمة للحرية بدون أن يتمتع بكامل حكمته العليا. ولذلك فقد صور المثل الأعلى للانسان في نهاية مسرحياته بالبطل الذي

يمثل الشخصي الشجاع، الحكيم المتريث المقدام، وهو كذلك العالم والمفكر الحر.

وهكذا استطاع تفكير كورني أن ينفذ إلى عقول المفكرين في هذا العصر ويلعب دوراً خطيراً وهاماً على مسرح الأحداث الأدبية والسياسية. أما العامل الفكري الثاني فقد تمثل في أثر فكر ديكارت الذي أتجه إلى الاعلاء من ثقة الانسان في عقله، وحكمته كما حاول إبراز مسألة ارادة الانسان وحريته الكاملة، ومن ثم أصبح الانسان الفاضل في تصوره هو الانسان الأعلى إلا أنه لا يمكن أن يحقق هذه الصفة في ذاته ما لم يتحل بصفتين أساسيتين هما: العقل الواضح المتميز، والارادة القوية، وهما صفتان تظهران في إتحاد وانسجام من خلال الشخصية الانسانية. وللفضيلة عنده اسم خاص هي «الأريحية» أو «السماحة الكرم La gene rosité» ووفقاً لما تقدم فان ديكارت يرى أن الرذيلة Vice هي الشر Mal أما الخير فمبعثه نفوسنا، تتوجه إرادتنا إليه إذا ما تحلت بالأفكار الصحيحة المتميزة الواضحة التي يؤكدها ديكارت في المقال عن المنهج.

وهكذا نجد أنفسنا في مواجهة مفكرين عظيمين كان لهما أعظم الأثر في فكر هذا العصر (عصر لويس الثالث عشر ووزارة ريشيليو) فتصورا المثل الأعلى للانسان الذي كان يتصوره الناس في عصريهما أروع تصور، ومن ثم عبرا عنه خير تعبير، وخاصة الأول في صورة أدب نثري أو شعري.

والواقع أنه لم يستطع أي مفكر آخر أن يترجم عن روح عصره مثلما فعل هذان الشخصان.

ويبدو أن بسكال كان أديباً عبقرياً، عبر عن أفكاره ومشكلاته تعبيراً شخصياً، خاصة وقد صاحبت فلسفته ظروف نفسية فقد نشأ يتيماً من الأم ولم يناهز الثالثة من عمره، وعلى الرغم من ظروف مرضه المزمن الذي ظل يعاني منه طيلة حياته مثل شلل نصفي، واضطراب معوي، وصداع شديد لا يحتمل. إلا أنه قد نبغ في مجالات العلم، والسياسة والأدب.

(١) ـ **التيارات الأدبية في عصر بسكال، وموقفه منها:**

على الرغم من أن بسكال كان واحداً من أكبر شعراء النثر في عصره بيد أنه كان يهاجم الشعراء، ويتهمهم بأنهم أصحاب لغة مهنية La Langue Professionelle لا تعبر إلا عن المهنة فحسب، ومن ثم تفتقد إلى روح الشعر، ولغته الساحرة مما دفعه إلى اختراع لغة خاصة به La Langue speciale.

ورغم أن موقفه من اختراع هذه اللغة الخاصة قد نتج عن أزمة الأدب واللغة في عصره، إلا أن بعض مؤرخي الفلسفة يذهب إلى القول بانه كان أسيراً لفكر كورنيه، وأنه لم يقرأ شعر جميع شعراء عصره. ورغم كل ما رموه به من سهام نقد، إلا أنهم عادوا واعترفوا بأصالته في مجال الشعر، وفي التسامي بالحياة الخلقية والفلسفة الانسانية العميقة.

يقول بسكال في مجال الأدب: «شاعر وليس رجل شريف[١]. وهو يميز في هذه الخاطرة بين الشاعر والرجل الشريف على غرار التقاليد المرعية في القرن السابع عشر فقد كان **الرجل الشريف** هو الملتزم بأخلاق العصر، فهو الذي يتمسك بالمبادىء الثورية، ويحاول الدفاع عن حقوق المظلومين في مواجهة السلطة، ومن ثم فان معنى الشرف هنا كان في أكثره سياسياً، واجتماعياً، وأخلاقياً. وخلاصته التزام الرجل الشريف بأقواله وأفعاله، وكذلك بتنفيذ ما يعتنقه من آراء، وما يدلي به من أقوال دون أي تقاعس أو تردد. أما الشاعر فانه قد يكون مجنوناً أو عربياً بعيداً عن الفضيلة»، ورغم ذلك فقد يكون على موهبة شعرية خارقة.

وهكذا يمكن أن يكون الشاعر على موهبة شعرية خارقة كما يستطيع أن يبني في مملكته الشعرية الخيالية عوالم كثيرة قد لا يكون لها وجود في عالم الواقع، وقد يفصح عن أمر، ويهدد بآخر ولكن مجهوده يقف عند حد قريضة الشعر دون أن يملك المنازلة، أو أن يلتزم بتطبيق ما صرح به من آراء في مجال العمل أو السلوك وهذا هو الفارق الأساسي بين الشاعر والرجل الشريف.

(٢) ـ **بسكال وأدب الشعر:**

كان بسكال شاعراً كلاسيكياً في مبادىء الفن فقد أهتم بوصفه شاعراً بكمال

---

(١) **Les Pensees**, sec (1) Pen N 39 P.60 «Poet et non Honnete Homme».

الشكل، لأنه كان ينظر إلى التفكير باعتباره شيء غير منفصل عن عمل الخالق، ومن ثم فقد أخذ يخلق بعبقريته اتجاهات جديدة، ويتحدى بقدرة رائعة كل المدارس، إلى الحد الذي أعتبره الرومانتيكيون أنه واحد منهم[١].

وقد تميزت كتاباته في مجال الشعر والأدب بالفن والسحر والحضور وقوة الأسلوب، مما يدل على أنه ملك أهم صفتين للكاتب وهما: «خصوبة الاختراع، وثبات الذوق، وهما يجتمعان في توازن قلما يصل إليه أحد»[٢].

لقد كان الفيلسوف يشعر بموهبة الصورة المصحوبة بالفكرة، فتتولد في نفسه حرارة الشعور من إيحاء الفكرة التي تنبثق عنها صورة الشاعر، فضلاً عن أسلوب متميز بالثورة، مليء بالحمال وهكذا فقد كان بسكال في بحث دائم عن الكلمة «الثائرة، ولهذا فقد أعطى لمن يقرأونه الاحساس بحضوره في اللحظة نفسها التي يضع فيها هذه الفكرة، ويجعلها ضرورة ملزمة. ومن ثم كانت الحياة عنده هي تحقيق عمل فني يسعى قدر الامكان إلى الكمال»[٣].

لقد كان بسكال كاتباً عظيماً، وكان عمله العلمي والأدبي دافعاً وراء ما اتصف به من نوازع إنسانية، وأخلاقية يقول مينارد عنه: «إنه ليس الكاتب Ecrivian بل الانسان L'homme وهو كذلك رجل الشرف، والمذهب والفضيلة[٤] L'homme d'honneur de doctrine et de ertu ويستلزم عرضنا لدور بسكال في مجال الجماليات (الأدب الفرنسي) أن نعرض لبعض الموضوعات ذات الأهمية والصلة بهذا المجال، مثل موضوع الخيال، والفصاحة، وكذلك موضوع المشاركة الوجدانية، ومسألة الجمال وغيرها من مسائل تتعلق بهذا المجال.

أ ـ موضوع الخيال:

يعد موضوع الخيال من بين الموضوعات الهامة التي يطرحها بسكال على بساط

---

(١) Mesnard; Jean: **Pascal,** Hatier, Paris 1951 P.186.

(٢) Beguin Albert: **Pascal par lui même** ecrivains Toujours, Paris 1964. P.88.

(٣) Ibid

(٤) Pensees, sec II pen N.82 P.81.

البحث في الأدب من خلال خواطره وخاصة وقد أعتبرها لازمة من لزومه يقول في نص له «الخيال هو ذلك الجزء الخاضع من الانسان، وهو أصل الخطأ والبطلان، وبقدر ما يكون مضلاً فانه لا يكون كذلك دائماً ذلك لأنه لو كان كذلك دائماً فانه سيصبح قاعدة لليقين معصومة من الكذب، ولكنه لما كان في غالب الأمر خاطئاً مبطلاً فهو لا يمنحنا أي علامة عن صفته التي يمكن التمييز بها بنفس النسبة بين الصوات والخطأ». وهذا يعني أننا نستطيع أن نميز بوضوح بين ما هو صواب، وما هو خطأ ما دام الخيال لا يخطأ أبداً في إرشادنا إلى ما هو خطأ ولكن التمييز بينهما ليس بهذه السهولة، فالخيال لا يظل كاذباً في معظم الوقت فقد يأتي وقت يكون فيه صادقاً (واقعي).

وتبرز أهمية الخيال عند الانسان من خلال هذا النص كما تبرز كذلك مسئوليته عن الخطأ، وربما تلمسنا من معنى هذه الخاطرة تشابهاً وتأكيداً لما ذهب إليه ديكارت في تأملاته عن خطأ الاعتماد على الخيال كمصدر من مصادر المعرفة يقول ديكارت في التأملات «إن وضوح معارفنا وتميزها ليس مرجعه إلى الحواس ولا إلى الخيال»[١].

والخيال وفق ما تقدم لا يعطي لنا الصورة الحقيقية عن الأشياء فيضخم ويصغر فيها بصورة غير واقعية. يقول بسكال في خطورة الخيال وتزييف الواقع:

«يضخم الخيال من الأشياء الصغيرة ويقدرها بصورة مبالغ فيها، وعلى العكس من ذلك فانه يصغر من الأمور الكبيرة ليجعلها متفقة معه»[٢].

وهكذا فإنه يرى أن ملكة الخيال تلعب دورها في العقل فتصغر الأشياء، وتضخمها حتى تتفق مع الفكر، وذلك مثلما نتحدث عن فكرة وجود الله، وهي فكرة كبيرة فان الخيال يعمد إلى أن تتضاءل على نحو ما حتى تصبح في مستوى مقاييس الخيال الانساني، وكأنه يريد أن يقول: ان الخيال لا يصلح أن يكون منظاراً صادقاً للألوهية لأنه يعمل على تصغير الوجود الإلهي ليكون شبيهاً بالوجود الإنساني، وهكذا

---

(١) ديكارت، التأملات، ت عثمان أمين ط. رابعة القاهرة ١٩٦٩.

(٢) **Pensees,** sec III pen N.84 P.87.

يصبح الخيال عند بسكال وسيلة من وسائل العقل في تفهمه للأشياء بحسب حاجة الانسان إليها، وقد عبر الفيلسوف عن ذلك خير تعبير في هذه الخاطرة حيث يقول: «إن الأشياء التي تستوقفنا وتستحوذ علينا تعجبنا كثيراً، لأنها تخفي قدراً من الخير الذي لا يكون دائماً هو نوع من العدم الذي يضخمه خيالنا فيجعله كالجبل، وفي جولة أخرى من الخيال نكتشف هذا الخير بدون مشقة»(١).

فنحن كثيراً ما نتمسك بأشياء ونتصور أن فيها خير لنا والواقع أنها لا تكون خالية من الخير لأن خيالنا إنما يضخم لنا هذا الخير ويجعله مثل الجبل، وعندما يجعله في مثل ضخامة الجبل فأننا نستطيع إكتشافه، ولهذا فان الخيال هو الذي يظهر القدر القليل من الخير ويجعله كالجبل، ومن ثم يمكننا من سهولة إكتشافه. وهنا إشارة إلى خداع الخيال الذي سبق «لديكارت» أن أشار إليه، كما يشير النص من جهة أخرى إلى خطورة الخيال ومبالغته في تصوير الأشياء..

وهكذا يذهب بسكال إلى أن الخيال مصدر تزييف، في تصوير الأشياء، وهو من وجهة أخرى يعد لازماً لمجال الأدب لا سيما وأنه كان شاعراً. والحق أنه لا ينبغي النظر إلى بحثه في موضوع الخيال باستغراب ودهشة لا سيما وأنه كان عالماً، وصاحب تجربة علمية تستلزم ضرباً من الخيال هو ما يعرف بالخيال العلمي.

ولقد امتلأت نصوص خواطره بالعديد من الموضوعات الأدبية والنثرية، والشعرية، وما يتعلق بها من نواحي اللغة، والجمال والتنظيم وغيرها من مسائل، ففي مجال اللغة نجده يبحث في الكتابة عن لغة جديدة خاصة في الشعر محاولاً مهاجمة خصومه بقوله: «..لا يجرؤ أحد على القول بانني لم أكتب شيئاً جديداً فان وضعي للمادة كان جديداً، والحق أن سبب تفوق أحد لاعبي الجو دي بوم Jeu de paum إنما يرجع إلى طريقة وضعه للكرة في مكانها المناسب بدرجة تفوق زميله، ولهذا فانني أحبذ أن يعلم من يقرأ عني أنني قد أجدت استعمال الكلمات القديمة، وأعدت

---

(١) Ibid.

تشكيلها لكي أصيغها في شكل ومضمون جديدين[1]».

وهكذا يشير بسكال إلى فكرة التجديد في مجال النثر الفرنسي ليس أدل على ذلك من نبذة للغة المهنية لشعراء عصره، وابتكاره لغة أخرى جديدة خاصة بالشعر، ومستلهمة لروحه، وقد أدى به ذلك إلى تناول المعاني، والموضوعات الشائعة والمتداولة، والقديمة ولذلك فقد عمل على تجديدها شكلاً ومضموناً يقول في مناسبة التجديد في الأدب «عندما توضع الكلمات بصورة جديدة فانها إنما تخلق معاني وإحساسات جديدة[2]».

وقد ساعدت نشأة الفيلسوف اللغوية، وحبه للآداب وإهتمامه باللغات فضلاً عن إجادته اللغتين الفرنسية واللاتينية، وكذلك اللغات القديمة في شغفه بالأدب، وتنمية حسه اللغوي يقول في موضوع اللغات «. . . اللغات ما هي إلا رموز على غرار الأعداد لا تتحول فيها الحروف إلى أخرى إنما تتحول الكلمات إلى مثيلاتها، ومن هنا جاءت صعوبة حل رموز أي لغة مجهولة وعلى هذا النحو الذي يعبر عنه النص، فإن الحروف لا تتغير إلى مثيلاتها، لكن الكلمات هي التي تتحول، أو تتغير إلى كلمات أخرى، لأن تجمع الحروف فلسفياً يستوجب خلق كلمة جديدة في حين أنه يتكلم في هذه الخاطرة من المعاني، واللغة ليست أكثر من معان وليست حروفاً مطلقة لا معنى لها، ولا هدف منها.

ب ـ الفصاحة Elequence

تبين لنا مما سبق مقدار إهتمام بسكال بدراسة اللغات وآية ذلك ما أسداه من نصح وإرشاد للمهتمين بدراسة الأدب واللغات، وشروط الكتابة والقراءة السلمية، حتى يصبح الانسان فصيحاً متمكناً من لغته.

وقد رأى بسكال أن دعامات الأدب ثلاث هي:

الفصاحة والواقعية، والجمال فإذا توفرت هذه الدعامات الثلاث فيه صار أدباً

---

(١) Pensees, sec 1, pen N.22 P.54.

(٢) Ibid

أصيلاً يقول في هذا الصدد: «. . تستلزم الفصاحة (البلاغة) وجود الجميل والواقعي على شريطة أن يكون هذان الشيئان مستمدين من الحقيقة»[١] ومن تحليل هذه الخاطرة يتبين لنا مبلغ اهتمام بسكال بالواقعية والجمال في الأدب، ومدى صلتهما بالحقيقة، وخلاصة القول أن هذه الموضوعات كلها تشير إلى إهتمامه الكبير بقضايا الأدب في عصره، وإلمامه بمختلف الإتجاهات التي تنهض بمستواه، وتكسبه حيويته وإبداعه. كما تشير من جهة أخرى إلى الإتجاه الواقعي والجمالي الذي ترسمه الفيلسوف في خطاه في عالم الجماليات في مجال الأدب ـ ومدى اهتمامه بالكلمات والحروف، وكذلك عنايته بوجود عنصر البلاغة الأدبية التي كان يعدها احدى صور التفكير[٢] التي تعطي لكتابة الأدب رونقها وجمالها وإبداعها، كما أن لها من سمات الجمال ما يستميل الناس في لين ولطف، وليس عن قصر أو ضغط أو سيطرة.[٣] «Eloquence qui persuade douceur non par empire en Tyran non en Roi».

ويذهب بسكال إلى أن أسلوب الكتابة الأدبية (البلاغة الأدبية هي الأسلوب المناسب والجدير بنقل الأفكار إلى الناس، والتعامل معهم لأنه يستميل Style مشاعرهم في لين ولطف وهوادة، وليس عن طريق السيطرة أو الضغط أو السلطان، كما كان يحدث أحياناً في عصره من إجبار الناس على الإيمان ببعض الأفكار عن طريق الضغط السياسي، وغيرها من أساليب السيطرة. ويبدو أن هذا النص قد أفصح عن تأثير العصر على فكره، والدور الذي لعبه في مجال الحياة الفكرية في فرنسا آنذاك.

جـ ـ المشاركة الوجدانية Sympathie

يطرق بسكال مجال الجمال الأدبي فيرى أنه يعبر عن الصلة بين طبيعتنا، وبين ما يعجبنا من أشياء ومعنى ذلك أن النفوس إنما ترضى أو تقبل ما يتفق مع طبيعتها من أشياء وأحداث ولأن هناك نسبة توافقية بين طبائعنا وبين الأشياء التي تكون موضع استحسان أو قبول، فان هناك نوعاً من التوافق بيننا، وبين الأشياء ولذلك فنحن نتساءل

---

(١) Ibid, sec I pen N.25 P.55.

(٢) Ibid Pensees, Sec 1, Pen N.25 P.55.

(٣) Ibid

عن سبب إعجابنا بالنص الأدبي، أو بما يكتب عنه الأدب؟

والحق أن التذوق الأدبي إنما ينشأ عن نوع من المشاركة بين الأديب، وبين ما يكتب عنه: أو بين المتذوق والانتاج الأدبي.

وتعد صفة المشاركة الوجدانية من أهم الصفات التي تتميز بها الآداب العالمية التي تخاطب الانسان مباشرة وبصفة عامة لا بوصفه مصرياً أو هندياً أو غير ذلك...

وتقوم المشاركة الوجدانية على أساس أن هناك صلة ما أو نسبة ما بيننا، وبين إخواننا في الانسانية من جميع الأجناس، وان هذه النسبة أو العلاقة تجعلنا نحس بمشاعر البشر الآخرين فنشعر بمعايشتهم، ونقوم بمواساتهم حينما تقع لهم أحداث درامية تستثير شعورنا، وكذلك فأننا نشعر بالمشاركة الوجدانية حينما نقرأ أدباً إنسانياً يعالج مثل هذه المواضع. ومن ثم فإن الفضل يعزي إلى بسكال في الكشف عن حقيقة هذه المشاركة في وقت مبكر وقد عبر عنها بقوله: «انها شعور بالموافقة بين طبيعتنا، وبين الأشياء التي نرضى عنها، أو نقبلها[1]. إن هذا الشعور بالموافقة أو الجمال هو ما نسميه الآن في القرن العشرين، وفي دراسات النقد الأدبي باسم «المشاركة الوجدانية» التي تعد منبع التذوق الفني والأدبي معاً. وقد عبر بسكال عن موقفه هذا في الخاطرة ذاتها بقوله: «كل ما هو مكون بحسب هذا النموذج، يقع لدينا موقع القبول سواء كان منزلاً، أو أغنية، أو مقالاً، أو شعراً، أو عصافيراً، أو أنهاراً، أو أشجاراً، أو حجرات أو ملابساً. وكل ما لا يكون مكوناً بحسب هذا النموذج فإنه لا يقع موقع القبول لدى هؤلاء الذين لديهم ذوق رفيع، ولما كانت هناك علاقة تامة بين الأغنية والمنزل اللذين تكونا بحسب **هذا النموذج، ولأنهما** يشبهان هذا النموذج الوحيد برغم ان هذا التكوين يتم بحسب نوع كل منهما، فانه يوجد كذلك علاقة بين الأشياء التي تكونت بحسب النموذج الرديء، وليس ذلك لكون هذا النموذج وحيداً ذلك لانه توجد نماذج رديئة لا حصر لها، ومع ذلك فإن أي مقطوعة شعرية رديئة لا حصر لها، ومع ذلك فإن أي مقطوعة شعرية

(١) Ibid.

رديئة مثلاً قد تكونت بحسب نموذج رديء أي كان، فانها تشبه تماماً أمرأة صنعت ملابسها بحسب هذا النموذج الرديء وليس هناك ما هو أكثر مدعاة للفهم من تقديرنا لمقطوعة شعرية، وكيف لا تكون كذلك بدون اعتبارنا لطبيعتها وعلاقتها بالنموذج الذي صدرت عنه، وكذلك بأن نتخيل امرأة، أو منزلاً صنعوا بحسب هذا النموذج، وكيف أن صلتهما بهذا النموذج ستكون مثل صلة المقطوعة الشعرية بالنموذج نفسه[١]» .

وهكذا يثير بسكال مشكلة النماذج الأدبية Modeles Litterature التي سيكون لها أثرها الكبير في دراسة الأدب في القرن السابع عشر، والقرن العشرين، كما نجد امتداداً لها عند الناقد دي هاميل[٢]، ومضمون هذه النظرية التي كان بسكال أول من أشار إليها في تاريخ الأدب، أن ثمة نماذج أدبية وغنية تلتقي عندها الآثار الأدبية، فكل عمل فني جيد إنما يستند إلى نموذج، وتتفق الأشياء كلها ما كان جميلاً منها وما كان رديئاً في إلتقائها عند النماذج التي صدرت عنها سواء كانت شعراً أم نثراً أو صناعة معمارية أو ملابس أو منظراً طبيعياً فنسبة الجمال في كل هذه الأشياء التي تبعث فينا الرضا، والقبول إنما تستند إلى نموذج وحيد يتسم بهذه الصفة الجمالية وهو أساس حكمنا على هذه الموضوعات، أو هذه الأشياء الطبيعية بالجمال.

وإذا كانت الأشياء الجميلة تلتقي عند نموذج فريد فان بسكال يرى أن الأشياء القبيحة إنما تلتقي عند نماذج لا حصر لها، وهكذا فإنه يجعل هناك نسبة وحيدة بيننا وبين الأشياء الكبيرة التي ننعتها بالرضى أو بالجمال، ذلك لأن نموذجها واحد. أما الأشياء القبيحة فإنها لا تثير فينا رضى أو قبول، ومن ثم فهي تتنافر مع أنفسنا، وهذا التنافر لا يؤلف وحده بالنسبة أو العلاقة. وإذا كانت النسبة القائمة على القبول والرضى واحدة فإننا لا يمكن أن نحدد حالات السلب لهذه النسبة، أي لا يمكن لنا أن نحصر علاقات عدم القبول التي نواجه بها الأشياء القبيحة، ومن ثم فإنه يرى أن كل ما هو قبيح يستند إلى نماذج لا حصر لها.

---

(١) Pensees, sec (1), pen N.32 P.54-57.

(٢) راجع كتاب دفاع عن الأدب د. محمد مندور اقرأ له الجزء الأول (النماذج الوهمية من ص ١٢٨ إلى ص ١٣٣) دفاع عن الأدب للكاتب الفرنسي دي هاميل عضو الأكاديمية الفرنسية ترجمه وعلق عليه د. محمد مندور.

ويمكن هنا أن نشير إلى تأثير أفلاطون في موقفه الجمالي ذلك أن سقراط يتساءل في محاورة بارمنيدس كيف تكون للأشياء القبيحة والرديئة نماذج في عالم المثل فيرد بارمنيدس عليه أي أفلاطون قائلاً: أنك ما زلت شاباً يا سقراط، وحينما تتقدم بك السن ستقبل أن تكون هناك نماذج للأشياء القبيحة.

لكن أفلاطون لم يوضح لنا تماماً ماهي هذه النماذج فتركها بدون تحديد، في حين أشار في أكثر من محاورة إلى الجمال بالذات. وهو نموذج واحد، ومن هنا نرى كيف أن موقف بسكال الجمالي كان متفقاً مع نفس الموقف الأفلاطوني.

وجدير بالذكر أن بسكال قد طبق هذا الموقف في مجال النقد الأدبي والفني بحيث أصبحت نظرية النماذج (الأنماط) كما تسمى حديثاً من أهم أسس النقد الأدبي المعاصر Critique Litteraire.

وجدير بالذكر أن بسكال لم يكن يبحث عن نماذجه في العالم المعقول ولكنه حاول رؤيتها في كل ما هو طبيعي.

د ـ الأدب وموضوعات الجمال Les themes de la Beaute

تتعدد موضوعات الجمال من وجهة نظر بسكال فكما نقول أن هناك ثمة جمال شعري Beaute Poetique فإنه ينبغي لنا أن نقول أن هناك جمالاً هندسياً، وجمالاً طبياً ولكن لأن الناس يعلمون بموضوع الهندسة، والذي هو عبارة عن براهين Preuves وكذلك لعلمهم بموضوع الطب الماثل في الاستشفاء Guerison فإنهم لا يتحدثون عن أمثال هذا الجمال.

يقول بسكال «... أما جمال الشعر Poesie أو التذوق Agrement الذي يعد موضوع الشعر فإننا نعجز عن تقليده ولكن البعض حينما عجز عن هذا التقليد ذهب يصيغ ويؤلف عبارات وكلمات غريبة تحت مسميات الجمال الشعري[(١)]».

ولقد أفصحت نصوص بسكال عن النقد الذي وجهه لشعراء عصره فيما أخترعوه من كلمات غريبة، ورديئة تحت اسم «الجمال الشعري» وهو ما عبر عنه تحت عنوان

---

(١) Pensees, sec (1) pen N.33 P.57.

«جمال شعري» بقوله: «ينبغي على الانسان أن يشير إلى الجمال الهندسي، والجمال الطبي، كما يتكلم تماماً عن الجمال الشعري لأننا لا يمكن أن نكتب عن جمال الهندسة أو جمال الطب. وأن كنا نعرف موضوعاتهما فالبراهين هي موضوع الأول، والاستشفاء هو موضوع الثاني، لكن الانسان يجهل موضوع الشعر ولا يعرف ما هو التذوق أو الشيء الجميل فنحن لا نعرف ما هو هذا النموذج الطبيعي الذي نقلده. وحينما عجز بعض الشعراء عن معرفة النموذج الطبيعي الذي يقلدونه فقد استخدموا الفاظ مثل العمر الذهبي «Siècle d'or»، وعجيب أيامنا «Merveille de nos Jours» وحتمي «Fatal» وهم يطلقون على هذه الألفاظ الغريبة اسم «جمال شعري»... ولكن من ذا الذي يتصور امرأة تكون بحسب هذا النموذج الذي قوامه الكلام عن اشياء صغيرة بكلمات كبيرة، من ذا الذي يتخيل كيف سترى هذه المرأة أنها جميلة مليئة بالمرايا، والسلاسل التي تثير السخرية، ذلك لأننا نعرف تماماً مما يتكون قبول أو رضى أمرأة، كتلك وقبولنا لمقطوعة شعرية، وهؤلاء الذين لا يعرفون هذا الفرق سيعجبون بما كان موضع الرضا من المرأة، وهنا كثير من القرى التي نعتبرها ملكات، وقياساً على هذا فنحن نسمي المقطوعات المكونة بحسب هذا النموذج ملكات القرى»[1].

ويهدف بسكال من هذه الخاطرة أن يميز بين نماذج الجمال الأدبي، ونماذج الأشياء، فإذا كانت هناك نسبة للقبول أو الاستحسان بين المرأة، وبين ما تراه من نساء أخريات، فإن هذا الاستحسان لا يمكن أن يكون هو بعينه بين الناقد أو المتذوق للقصيدة الشعرية، ومنطوقها. وهو يعيب على شعراء عصره تخبطهم في أحكامهم حين يعجزون عن الكشف عن نموذج الجمال في الشعر فيقولون أن هذا الشعر يرجع إلى العصر الذهبي، لأنه خارق أو معجزة وهذه أحكام غير مطابقة للنموذج الشعري الأدبي.

وعلى الرغم من إمكان إكتشاف الجمال في الهندسة، وفي الطب، وفي غير ذلك من الأشياء لأنها تثير فينا الاستحسان الذي يختلف في مجال الشعر تماماً عنه في

---

(١) **Pensees**, sec (1) pen N.33 P.57

المجالات الأخرى، فنحن في دراستنا له نحتاج إلى دراسة للشكل، والمضمون الذي نحتاج إلى تذوقه بحسب نموذج أدبي نكشف عنه ونرجع إليه، أما جهلنا بهذا النموذج فإنه يوقعنا في كثير من الأخطاء في أحكامنا الجمالية على الشعر.

وهنا يقف بسكال موقف الناقد لشعراء عصره لأنهم يقرضون الشعر دون احتذاء لأي نموذج أدبي جمالي، ويؤكد هذا المعنى ما جاء في نصوصه من تفاهاتهم التي يسمونها «جمال شعري» مما يؤكد ما ذهبنا إليه من أنه كان ناقداً أدبياً من الطراز الأول، وهذا ما أفصحت عنه كتاباته في الأدب.

هـ ـ أهمية دور بسكال في الأدب الفرنسي:

مما سبق يتبين لنا أهمية الدور الذي لعبه بسكال في مجال الأدب في عصره، فقد كان شاعراً ناقداً لشعراء عصره الذين كانوا يقرضون الشعر، بدون أن يحتذوا أي نموذج أدبي جمالي، كما كان ملماً باتجاهات الشعر، ونماذج الجمال المختلفة يشير إلى ذلك مؤلفه «الخواطر» الذي يضم مجموعة من الخواطر التي تنطوي على أفكار قيمة بالنسبة للقراء، وهواة الأدب، والناشئين والباحثين، وقد تلمست أثناء قراءتي لهذه الخواطر وجود مسحة ارشاد وتوجيه كان بسكال يحرص على توجيهها إلى أدباء عصره، فهو مثلاً ينصح بتنظيم الفكر وحسن ترتيبه، كما يشجع على الاعتدال في طريقة القراءة فيقول: «يصعب على الانسان أن يفهم شيء أثناء القراءة السريعة أو البطيئة ذلك أن كل من الطريقتين لا تتبع الوسط، وخير الأمور أوسطها»[١].

وهنا يظهر ميله إلى الاعتدال والهدوء في أثناء القراءة، وهما عاملان من عوامل التركيز والفهم، وما يترتب عليهما من حسن الاستيعاب وتنظيم الأفكار، كما يتبين لنا إتجاهه الأرسطي حين يشير إلى فكرة الوسط «فقد أشار أرسطو إلى موضوع الفضيلة باعتبارها وسط عدل بين طرفين كلاهما رزيلة، فكل ما هو مستحسن أو خير إنما هو وسط وعلى هذا النحو يشير بسكال متفقاً في ذلك مع أرسطو.

ولم يقتصر بسكال على مجرد توجيه النصح المتعلق بإجادة القراءة فحسب، بل

---

(١) **Pensees,** sec II pen N.34 P.66

اجتهد في الكشف عن المضامين التي تنطوي عليها موضوعات الأدب، والبحث في كل موضوع عن نقطة البدء فينبغي عند الشروع في عمل ما أن يعرف الانسان تماماً من أين يبدأ؟[1].

وعلى الرغم من إشارته إلى موضوع وجوب النظام والدقة «في العمل الأدبي» إلا أنه يتجه في بعض كتاباته إلى عكس ذلك فهو يقول في خاطرة له: «إنني سأكتب خواطري هنا بدون ترتيب وربما لا يكون هناك اضطراب بدون هدف، فإن هذا هو الترتيب الحقيقي الذي يحدد موضوعي ولو بطريق عدم الترتيب ذاته، وإذا كنت في سبيل معالجة موضوعي بنظام فمما لا شك فيه أنني سوف أوليه أهمية كبرى لا لشيء إلا لأنني أود الإشارة إلى أن الموضوع لا يحتمل النظام والترتيب»[2].

ومن تحليل هذه الخاطرة يبدو لنا أن ثمة تناقض يبرز فيها، كما ندهش لأن تكون هاتان الخاطرتان لنفس الكاتب ويبدو أنه كان يقصد من الخاطرة الأولى الإشارة إلى معنى النظام في الكتابة بوجه عام وهو من المبادىء العامة والأساسية لكتابة الأدب والعلم، كما أنه ضرورة يجب على العلماء والأدباء الالتزام بها.

أما الخاطرة الثانية فيبدو فيها أن بسكال كان يبعثر أفكاره، بدون نظام أو ترتيب في خواطره التي لا تعطي لنا أي أنطباع عن أي نوع من الدراسة الفلسفية المنهجية المنظمة، ورغم هذا كله فأنه يشير إلى أنه لم يغب عن ذهنه لحظة واحدة الهدف الذي وضع من أجله جميع خواطره، وكان هناك علة غائبة هي الهدف الأساسي في الترتيب أو التنظيم الذي يتصوره لها فهو يبين للقراء كيف أنه برغم ما يبدو على الخواطر من عدم الترتيب إلا أنها تخضع لنظام وترتيب أساسي يرد إلى الهدف من وراء كتابتها، بل يضيف إلى هذا أنه إنما يزهو بأن يقدم أشياء في صورة نظام وترتيب مع أنها تستعصي على النظام، والترتيب وربما أنه يريد بهذه الإشارة أن يكون واقعياً كما أختط لنفسه منذ اللحظة الأولى في خواطره، أي أنه يعبر في هذه الخواطر عن خضم الحياة في عنفوانها، وفي أبعادها المتعددة، وهذا أمر يستعصي على كل نظام فأمور الحياة

---

(١) Ibid sec II pen N.19 P.53.

(٢) Pensees, sec VI pen N.373 P.201.

الواقعية تغشاها الصدفة، وعدم الترتيب من كل ناحية لتقابل إرادات مختلفة في صنع أحداثها.

ولقد تعددت اهتمامات بسكال فلم تتوقف عند حد الاهتمام الأدبي بل تعدته إلى سائر المجالات العلمية والفلسفية والأخلاقية والدينية يقول في ذلك: «إن الناس لتندهش وتسعد عندما تجد مؤلفاً وليس كاتباً يكتب في أمور كثيرة حتى في مجال اللاهوت»[١].

وكان بسكال ينتظر من جمهور القراء باعتباره أديباً تشجيعاً وحماساً، فهو يعتقد أن الحماس الذي يحيط به القراء الكاتب، ويشعرونه به من بين العوامل التي تحفزه على التقدم، لأن الانسان يميل بطبيعته إلى الفخر بذاته، وإلى أن تقبل الناس عليه فالمتحمس الفصيح الذي يتحمس في كلماته، إنما يجتذب تشجيع الناس ويثير اهتماماتهم وقد لا يكون على نفس مستوى الجودة في مجال الكتابة ويرجع ذلك لعدم حماس الجماهير وتشجيعهم له، فهناك من الناس من يجيدون فن الحديث، في حين أنهم لا يكتبون بنفس الجودة، ويرجع السبب في ذلك إلى ما يحيطهم به الآخرون من تشجيع وحماس، وقد يحدث العكس إذا لم يشعروا بذلك[٢]».

وجدير بالذكر أن بسكال قد تميز بشخصية جذابة ومؤثرة تفرض نفسها، فقد حاول اجتذاب الجماهير إلى كتاباته، وليس أدل على ذلك من تحمس الدوق دي روا نيز الذي بلغ حد اعجابه به أن اعتبر نفسه تلميذ فأخذ يقـرأ كتبه، وظل على وفائه له طيلة حياته، مما يشير إلى حضور بسكال في نفوس قرائه ومستمعيه ومعاصريه[٣] تشهد بذلك رسائله إلى علماء وفلاسفة عصره.

ولم يستثن بسكال الجانب الأخلاقي للأديب من النقد فقد حذر من عاقبة الغرور، ومن ملل الجمهور من تكرار حديث البعض عن أنفسهم قائلاً: «.... تنصب كلمات بعض المؤلفين عن أنفسهم فيقولون مثلاً «كتابي» أو «تعليقي» أو «قصتي» مما

---

(١) **Pensees**, sec (1) pen N.29 P.54.

(٢) Ibid sec II pen N.47 P.62.

(٣) Mesnard; Jean: **Pascal**, Hatier Troisieme Edition P.169.

يشعرهم ببرجوازيتهم وخاصة حينما يتحدثون عن منازلهم ومستوى معيشتهم، فمن الأجدر بهم أن يقولوا كتابنا، تعليقنا أو قصتنا، لأنه عادة ما يوجد فيما ينتجونه خيراً يعم الآخرين أكثر من أن يلحق بهم خاصة».

وهكذا يدعو بسكال إلى إنكار الذات أثناء العمل الأدبي والكتابة في القضايا التي تهم مصلحة الآخرين لا الكتابة بغرض تحقيق الشهرة أو السعي وراء المجد.

وعلى هذا النحو الذي اتبعه بسكال يبرز لنا دوره في ميدان الأدب الفرنسي، وخاصة في مجالي الشعر، والنثر ومن العوامل التي دفعته إلى الشغف بمجال الجماليات هي توافر الصفات الأخلاقية في شخصيته، فضلاً عن سلوكه مسلك الشخص المتزن الطموح يدل على ذلك ما دعا إليه من ضرورة الإلتزام، والإهتمام باللغة فضلاً عما نشأ عليه من تربية دعمت هذه الموهبة الأصيلة التي ذكاها مرضه الطويل، فلم يحل دون هذا الاهتمام بالأدب بل ساعد على تقويته، كما صهر أخلاقه وطهرها، ونقاها بنفس القدر الذي قاوم به مرضه العضال، ذلك المرض الذي ولد في نفسه القدرة على الصبر والتحمل[١].

بقي لنا قبل أن ننتهي من عرض مفهوم الجمال عند بسكال والذي تمثل بصورة كبيرة في مجال الجمال الأدبي ـ أن نعرض لمسألة هامة تتعلق بهذا الموضوع وهي مسألة نسبية الأحكام الجمالية، أو موضوعيتها بمعنى هل يكون الجمال نسبياً أم موضوعياً؟ الحق أن موقف بسكال كان يتجه بشأن هذا الموضوع إلى تأكيد النسبية فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل، ونحن حينما نسأل عن معنى الجمال؟ فلن نستطيع تعريفه بصورة نهائية لانه يتغير بتغير الأفكار، والأفراد، والمجتمعات وعلى هذا النحو فلن نتمكن من الاستفادة بالتجربة الجمالية إذا تطلعنا في قياسها إلى مثال الجمال بالذات ـ على نحو ما فعل أفلاطون فالجمال أمر واقعي موجود بيننا، ويختلف باختلاف الأفراد كما أنه يتوقف في وجوده على وجود الشخصية.

---

(١) Beguin Albert: **Pascal par lui - même** ecrivains de Toujours Paris 1964.

ولقد كان الإتجاه السائد في فكر بسكال عن فكرتي الجمال والعدالة وغيرها من القيم إتجاهاً نسبياً فهو يقول: «لكن العدالة التي وضعت بالفعل إنما تختلف بأختلاف الدول، فتحرم في الواحدة ما تبيحه في الأخرى ولسنا نرى عدلاً أو حكماً إلا ويختلف كيفاً باختلاف الأقليم «ثلاث درجات أرتفاع من القطب تقلب الفقه كله، ودرجة من درجات الطول تقرر الحق أنها لعدالة مضحكة تلك التي يحددها نهر. الحق في هذه الجهة من البرانس، والباطل فيما ورائها»[١].

٤ ـ مالبرانش Melebranche (١٦٣٨ ـ ١٧١٥)

يعد مالبرانش واحداً من مشاهير كتاب النثر الفرنسي في القرن السابع عشر وهذا يكفي لبيان ولعه بالفن وقد عبرت كتاباته الأدبية والدينية عن أسلوب نثري بديع، فقد تميزت على ما يشهد بذلك ليبنتز وديدرو وفولتير بالوضوح ورشاقة الأسلوب وجودة العرض والإلمام بما يتطلبه الموضوع من الحقيقة والجمال. وجدير بالذكر أن هذه الموهبة في الكتابة الأدبية قد ساعدت في نجاح كتابه «في البحث عن الحقيقة» الذي تميز بطريقة فنية عالية في طريقة العرض وجودة الأسلوب كما تميز بالحكمة وخصوبة الخيال، يعبر ليبنتز عن أسلوب مالبرانش بقوله: «لقد توصل إلى السر الذي استطاع به أن يجعل من الأشياء المجردة أشياء حساسة ومؤثرة»[٢].

يقول سكرتون عن مالبرانش: «...انه وجد السر الذي تميزت به كتابات مالبرانش» فرغم أنه لم يضعف من قوة المبادىء المجردة فقد عرف كيف يصبغها بصبغة سحر وشعر ويثريها بأحاسيس ومشاعر خلقية ودينية وروحية متسامية، ومن ثم لم يصبح مذهبه مجرد موضوع فكري مطروح للمناقشة الفلسفية فحسب بل أصبح انبثاق ذات تعامل بكافة القدرات وتجدر في بحثها عن الحقيقة السكنية النهائية والسعادة المطلقة»[٣] وقد تناثرت أفكار مالبرانش الأدبية في مؤلفه الكبير «البحث عن

---

(١) **Pensees**. pen N.309 P.18

(٢) Melebranche: **Entretiens sur la Metaphysique et sur la Religion,** parpaul Fontana librairie Arnauld colin, Paris 1922.

(٣) =Scruton; Roger: From Descartes to Wittgenstien A - **short History of Modern**

الحقيقة» حيث يظهر فيها الإتجاه النسبي في رؤيته الجمالية وهو الإتجاه الذي شارك فيه غيره من فلاسفة عصره أمثال ديكارت وليبنتز وغيرهما.

وتكشف ميتافيزيقا مالبرانش عن إتجاه ديني وعقلي يتجلى في صورة جمالية، ويكشف عن مضمون الجمال الكامن في روح مذهبه، كما أن مبحثه في الأخلاق يعد وسيلة للإتصال بالله ومحاولة لاعلاء الجانب الروحي للإنسان في سبيل تحقيق النظام Ordre والكمال، والعقل عند مالبرانش يتضمن معان أو نماذج روحية للأشياء نميز من بينها علاقات مقدار وعلاقات كمال تتعلق الأولى بالعلم النظري، أما الثانية فتتمثل في النظام الذي ترجع إليه الألوهية في جميع أفعالها، وهو ما ينسحب على العقول كذلك بل يعد قانوناً أولياً لها في تقديرها وفي محبتها للأشياء، وهكذا يصبح الكمال هو قانون الإرادات والأخلاق وتتجه هذه الإرادات الجزئية الفردية الممثلة في المخلوقات بمحبتها نحو الله ومن ثم تنشأ الفضيلة التي تعني محبة النظام.

يقول مالبرانش بأسلوبه الأدبي البديع في ميتافيزيقاه:

«. . . إن الله خلق العالم من بين عدد لا متناهي من العوالم الممكنة التي تشملها حكمته اللامتناهية، كمل أنه يتحرك وفق قوانين الحركة التي خلقها بإرادته»[1]، ويقول عن كمال قوانين الألوهية «ان هذه القوانين إنما صدرت لخلق عمل عجيب كامل يمكن التنبوء عن طريقه بما سيحدث في العالم مستقبلاً»[2] ومن خلال عرض هذين النصين يتضح لنا مبلغ الجمال الذي ينطوي عليه المذهب في الشكل والمضمون، أو كما يقول سوريو الجمال الخفي المشتمل عليه تركيب المذهب وما تهدف إليه موضوعاته من كمال.

٥ ـ بومجارتن Baumgarten (١٧١٤ ـ ١٧٦٢)

يعد بومجارتن هو المؤسس الحقيقي لفلسفة الجمال الحديثة أو لعلم الجمال الذي أطلق عليه لفظ أستطيقا، والمقصود بهذا الاسم هو علم الجمال، أو العلم الذي

= **philosophy**, London, Boston 1981 P.40.

(١) Malebranche: **La Recherche Tome II P.30.**

(٢) Ibid.

يدرس الظاهرات الجمالية وجدير بالإشارة أن ديكارت لم يشر صراحة في مؤلفه ملخص في الموسيقى إلى أي بحث خاص أو مستقل لدراسة الجمال مع أنه قد أشار إلى الجمال باعتباره ظاهرة، ويرجع الفضل إلى بومجارتن في استخدام لفظ استطيقا Esthetique[1] للإشارة إلى هذا العلم. في مؤلفه الذي صدر عام ١٧٣٥ وعرض فيه وجهة نظره الجديدة في مجال دراسة الظاهرات الجمالية فتناول مسائل الذوق الفني وما يشتمل عليه كما حاول وضع منطق للذوق الانساني على غرار المنطق الصوري الأرسطي الذي يخدم الفكر.

ولما كان بومجارتن تلميذاً لكريستيان وولف[2] في جامعة هال Halle فقد رأى أن يكمل النقص الموجود في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية، وهذا يتفق مع رأي استاذه وولف الذي ذهب إلى وجود قوى عليا، وأخرى دنيا للمعرفة ورأى أن يختص المنطق بدراسة القوى العليا في حين يكون الإدراك الحسي مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا، ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً يختص بالحكم والتقييم على الإدراك الحسي، وهذا الإتجاه في الفكر يشير بصورة خفية إلى ما سبق أن عرضناه في فلسفة الجمال عند ديكارت.

والحق أن بومجارتن يعد أحد أتباع مذهب ديكارت ممن عرفوا في تاريخ الفلسفة تجاوزاً بصغار الديكارتيين، وعلى الرغم من أنه كان ألماني المولد (ولد في برلين في ١٧/ يوليو سنة ١٧١٤) إلا أنه تأثر بوولف وليبنتز في مطلع حياته، ونحن لا نستطيع أن نغفل أثر فكر ديكارت على فلسفة الأخير.

ولقد جاء تقسيم العلوم الفلسفية باعتباره تطوراً طبيعياً للفكر الديكارتي عن العقل والإدراك الحسي. فتحول عند وولف وبومجارتن إلى قوتين أحدهما عليا والأخرى دنيا، فوضعا المنطق علماً يبحث في القوى العليا في حين جعلوا الإدراك الحسي مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا وكما طور ليبنتز من أفكار ديكارت بوضعه لأفكار

---

(١) المصطلح الانجليزي للفظ الاستطيقا هو **Aesthetics** وهو مأخوذ من كلمة يونانية هي **Aesthetics** ومعناها الإدراك الحسي.

(٢)

الصور والكيفيات والغايات، نجد أن بومجارتن يضع علم الجمال وضعاً جديداً ومتطوراً، ويبحث في تقييم الإدراك الحسي الإنساني.

وكان بومجارتن من الأعلام المبرزين في مجال الجماليات فقد شغل منصب أستاذ للفلسفة في جامعة هال، ثم في فرانكفورت، كما أصدر عدداً كبيراً من المؤلفات التي تشهد ببراعته وعمقه في مجال الفلسفة واللاهوت مثل كتابه «الميتافيزيقا» الذي كان كانت يشرحه ويحلله ويعلق عليه أثناء عمله محاضراً في الجامعة ثم مؤلفه «الاستطيقا» الذي كان يضم مجلدين عرض فيهما لنظريته الخاصة بالجمال حيث جعل من الدراسات الجمالية مبحثاً فلسفياً مستقلاً.

وتجدر الإشارة إلى أن بومجارتن يتبع مدرسة ليبنتز وتعتبر أفكاره نقلة إلى الفلسفة الجمالية الرومانسية Romantique مما يجعلنا نقف عنده قليلاً لنحلل أفكاره التي ترى أن قوى النفس تنقسم إلى مستويين:

المستوى الأول: تمثله القدرة المتسامية (العالية) وهي التي تكون الفهم وتبلغ ماهيات الأشياء بكل وضوح ودقة، أي تبلغ مبدأ كمالهم، أما المستوى الثاني فيتكون من القوى الدنيا التي تنتمي إلى الحساسية ويمكنها أن تتنبأ عن طريق الحدس بالكمال، ولكن هذا الحدس Intuition يظل مبهماً لكنه يحصل بطريقة غامضة على تلك المعرفة التي تبلغ قدرة الفهم بصورة واضحة ومحددة. وهذا الضرب من المعرفة هو ما تصل إليه العبقرية التي عرفها بومجارتن بأنها «ملكات دنيا للفكر متجهة بأقصى قوة لها»[1].

ومع أن هذا الضرب من المعرفة غامض ومبهم ألا أنه مثمر وضروري للفلسفة، وهذا هو ما يمثله علم الجمال السابق الذكر بتعريفه المتصل بالاحساس Sensation والمأخوذ عن اليونان وعلى هذا النحو يصبح علم الجمال باعتباره علم الاحساس عند بومجارتن هو دليل الرؤية الحساسة وهو الذي يصل إلى فكرة الشيء أي مبدأ كماله. مثل الفهم تماماً، ومن ثم تأخذ الفلسفة الجمالية في تعريف بومجارتن معنى حديث ألا وهو المتعلق بالجمال Relatif au beau والحق أن مذهب بومجارتن في الجماليات

(١) Souriau Etienne: **Clefs pour** P.31.

يحصر الفن والتذوق الجمالي في حدود الحساسية Sensibilite (احساس Sensation وشعور Sentiment). لكن الفضل يعزى إليه في إهتمامه بالدراسات والأبحاث المتعلقة بالجماليات، وبضرورتها بالنسبة للفلسفة، وبأنها يمكن أن تكون منهجاً علمياً قوياً منظماً.

واعتباراً من عام ١٧٥٠ لم تأخذ كلمة علم الجمال معناها الحديث المتعلق بالجمال والفن فقط ولكن وضع علم الجمال كمنهج خاص أضيفت له أفكار عديدة[١].

٦ ـ وليم هوجارت Hoggarth (١٦٩٧ ـ ١٧٦٤)

تعبر فلسفة وليم هوجارت الجمالية عن الإتجاه للفن التجريبي، كما تعبر عن إتجاه الفكر الفني في المدرسة الإنجليزية على غرار ما أسهم به كل من وولف وبومجارتن من نصيب في حقل الدراسات الجمالية في ألمانيا.

ولما كانت الدراسات الجمالية في مجتمع ما ترتبط عن كثب بالإتجاه الفكري السائد فيه، فقد تأثرت هذه الدراسات إلى حد كبير بالإتجاه التجريبي الذي تزعمه كل من هيوم ولوك وهوجارت وهتشبسون وادموندبيرك وغيرهم وهم من أتباع المدرسة الإنجليزية التجريبية الذين أسهموا في تطور علم الجمال فربطوا بينه وبين الاحساس، وميزوا بين الشعور الخالص بالظاهرة الجمالية، وبين المنفعة، وجدير بالذكر أنه كان لهذه المدرسة الانجليزية تأثير كبير على فكر «كانت».

وكان للفن التجريبي آثار عميقة، وخصائص بارزة على مجال الفن الانجليزي منها ولع الفنان بالألوان المائية فلم يسبق فنان في العالم الفنان الانجليزي في استخدام الألوان المائية وكذلك الميل إلى العمل بمقياس صغير، وتجنب الألوان الصارخة والبراقة فضلاً عن الميل إلى الطبيعة، والشغف بتصويرها.

ولقد كان وليم هوجارت من بين هؤلاء الفنانين الذين حاولوا تجسيد الفن

---

(١) Ibid P.32.

الانجليزي الواقعي الارستقراطي، بيد أنه نفذ إلى قلب المجتمع الانجليزي واجتذب أذواق المشاهدين عندما أستطاع أن يخلق في فنه ما يتوافق مع ما اعتنقه هذا المجتمع من تقاليد بروتستانتيه[1]، كما وجه الفن إلى ما يخدم قيمه الأخلاقية، والدينية. من هذا المنطلق استطاع هوجارت النفاذ إلى أذواق، ومواجد المشاهدين الإنجليز عن طريق لوحاته الفنية التي عبرت عن مجموعة من القصص الأخلاقية فقد صور مجموعة من الرسوم تجسد قصصاً متكاملة مثال مجموعة «مصير المتلاف»[2] وهي تحكي قصة شاب عابث مستهتر، وكسول تدفعه حياة الخلاعة إلى ارتكاب الجريمة ثم الموت، ومجموعة صور أخرى تجسد مجموعة قصص بعنوان «المراحل الأربعة للقسوة» وهي تحكي قصة صبي صغير يؤذي قطة ثم تنتهي هذه الصور برجل يموت منتحراً بطريقة وحشية.

ومن الجدير بالذكر أن هوجارت قد نهج في تصويره لهذه الأحداث بنفس الأسلوب الذي كان معمولاً به في فن المسرح، فقد أهتم بابراز الشخصية، ونوع العمل المستند إليها والشكل الذي ترتديه، حتى ليكاد المشاهد للوحاته أن يصل إلى الغاية التي تهدف لها. وعلى هذا النحو فقد عبر هذا الفنان عن الطريقة المثلى للتعبير الفني لعصره، ولجمهور المتذوقين الإنجليز.

ولقد عرف عن هوجارت اهتمامه الكبير وتفوقه في رسم اللوحات الخاصة بالشخصيات. وآية ذلك لوحته «المرأة المجهولة» وهي تمثل لوحة لأخته وهي موجودة حالياً في متحف جنيف، وأخرى تعبر عن شخصية تاجرة جنبري»، كما ألف هوجارت كتاباً بعنوان تحليل الجمال Analysis of Beauty أصدره في عام ١٧٥٣ وعرض فيه لآرائه في ميدان الجمال والفن، وكان يرمي من كتابته إلى تفسير وتحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق.

وسوف نبرز فيما سيأتي الخطوط الرئيسية لنظريته في الجمال:

١ - يعرض هوجارت للأسباب التي تدفعنا لوصف شيء ما بالجمال وآخر بالقبح.

---

(١) Wilenski. R.H: **An out Line of English painting** London 1947 P.34.

(٢) ماهر كامل: الجمال والفن مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٧ م.

٢ ـ كانت الخطوط التي تتكون منها الأشكال الفنية هي مادة بحث في هذا الكتاب، بل كانت منطلقه الرئيسي في بحث أحكامنا الجمالية. وقد انتهى من البحث فيها إلى ترجيح الخط الوحيد المتموج عن الزوايا.

٣ ـ إن العودة إلى الطبيعة هي المقياس الوحيد للحكم على جودة الأعمال الفنية، وهذا معناه ألا نقيس العمل الفني في ذاته، أو بصفته عملاً خاصاً ومنعزلاً عن الطبيعة.

٤ ـ إن رؤيتنا الفنية ـ في ضوء ما سبق ـ ينبغي أن تتجه إلى خارج العمل الفني المتحقق. بمعنى أن نتأمل في الطبيعة، ونحاول أن نحاكيها بقدر المستطاع.

٥ ـ إن تخلينا عن النظر إلى الطبيعة ـ أو توجيه النظر للعمل الفني، وحده، أي عزله عما حوله، ومحاولة الحكم عليه بالجمال من خلال النظر إليه، إنما يعني استئثار العمل بنا، ومن ثم اضطرارنا للحكم عليه بالجمال بدون مقارنته بالطبيعة. .

٦ ـ أنه ينبغي علينا أن نمعن النظر إلى الطبيعة، ونحاول إدراك الأشياء عن طريق الإدراك الحسي Perception وسوف نرى الأشياء بحواسنا وكأنها محاطة بطبقة شفافة مكونة من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة. ومن خلال هذا السطح الشفاف نستطيع تلمس باطن الأشياء والتوصل إلى حقائقها العميقة، وإطلاق الأحكام الجمالية عليها. وفقاً لمجموعة من العوامل التي تؤثر في تقديرنا للجمال، وهي موضوعات التناسب والتنوع، والاطراد، والبساطة والتعقيد، والضخامة.

وقبل أن ننتقل إلى شرح العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي عند هوجارت، يجدر بنا التعليق على مذهبه الفني المرتبط بالنظر إلى الطبيعة، وهو أمر ليس مستغرب على فنان انجليزي تجريبي، واقعي وهو في موقفه هذا إنما يعبر عن وجهة النظر الأرسطية في الفن، فقد عبر الأخير عن واقعية الجمال، ورأى أن الفن ليس في التعبير عن الجمال المثالي. لكنه يكون في التعبير الجميل عن أي موضوع، حتى ولو لم يكن من الموضوعات الجميلة، لأن الانسان إنما يستمد من المحاكاة لذة لذاتها.

ولقد استخدم أرسطو لفظة المحاكاة ليشير بها بصفة خاصة إلى مجال «الفنون الجميلة»، وحتى يستطيع أن يميزها عن الفنون الصناعية الأخرى، فالأولى تهدف إلى

احداث لذة جمالية من الإبداع الفني، والثانية تسعى لخلق منتجات نافعة. وقسم وسائل الفنون الجميلة المستخدمة في المحاكاة إلى الألوان والرسوم وهي تستخدم في الفنون التشكيلية مثل: التصوير والرسم والنحت، كما قد تستخدم الأصوات على ما يظهر في فني الموسيقى والشعر.

ويذهب أرسطو إلى أن فن التراجيديا يتكون من اجتماع فنون الموسيقى والشعر والرقص، وأنها تهدف إلى تصوير الانسان بما هو أحسن عليه في الواقع، فقد كان هدف الفن عنده هو تحقيق التوازن النفسي عند الفرد، وكذلك إيجاد التكامل بين أفراد المجتمع. ويبدو أن هوجارت قد تأثر في رؤيته الفنية بالنظرية الأرسطية. فقد أهتم بعوامل التناسب، والوحدة العضوية في العمل الفني، فالالتزام بالمقاييس الجمالية في الفن هامة، وضرورية في نجاح دوره في المجتمع، وهذا بالفعل ما سار عليه هوجارت في أسلوب لوحاته التي صورت الواقع، واستمالت القلوب، وجذبت المشاهدين والمتذوقين. كما عبرت عن تقاليد المجتمع الكلاسيكية. على نحو ما عبرت عنه أعماله الفنية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الإتجاه الذي أخضع الجمال الفني لقواعد ومعايير عقلية، قد مثل قيداً على الفن وحرية الفنان عند أتباع الحركة الرومانسية الذين رأوا استحالة تقييد الذوق الانساني، أو تحديده بحدود عقلية معينة وأنه لا بد من إفساح المجال أمام النفس الإنسانية للتعبير عن خوالجها ومشاعرها بحرية مطلقة، وقد ظهر هذا الإتجاه في مجالي الأدب والفن في بداية القرن التاسع عشر.

بعد أن عرضنا لنظرية هوجارت في الجماليات، وقابلناها بإتجاه أرسطو الواقعي في الفن نعرض للعوامل المؤثرة في التقدير الجمالي عنده وهي على النحو التالي:

أولاً ـ التناسب:

يقصد بالتناسب هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفني، وبيان التناسب في الموجودات الطبيعية، وهو عنصر هام في إبراز الجمال في الفنون، وفي الكائنات الحية. ويمثل هوجارت على ذلك بالتناسب الموجود بين ضخامة البناء المعماري،

وضخامة أجزائه كالنوافذ، والأبواب والأعمدة ودرج السلم.[1]

ثانياً ـ التنوع:

يعتبر هذا العامل من أهم العوامل المؤثرة في شعور المتذوق باللذة. والتنوع ضد المماثلة، فالأولى تشعرنا بالاستمتاع والجمال والواقع. والثانية تشعرنا بالملل، فتنوع الألوان والأشكال إنما يخلق نوعاً من الجمال، والإبداع في حين أن تكرار المشاهد وتماثلها، يؤدي إلى الشعور بالملل والسآمة.

ويرى هوجارت أن المقصود بالتنوع ليس هو مجرد الاختلاف العشوائي، بل يقصد به التدرج الهرمي.

ثالثاً ـ الاطراد:

أما الاطراد فإنه عكس التباين، وهو من العوامل السلبية التي يجب على الفنان تجنبها، لأنها تمثل ضرباً من السيمترية التي تنأى عن التباين، وتهبط بالمستوى الفني للخطوط، والأشكال والأجزاء.

رابعاً ـ البساطة:

ولا تقل صفة البساطة أهمية عن صفة التنوع، وهي بدون التنوع لا تعتبر من عوامل الجمال، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته يجعله جميلاً.[2]

خامساً ـ التعقيد:

يعد تعقد الأشكال في نظر هوجارت هو الخاصية الرئيسية في الخطوط التي يتألف منها الشكل، وهو يهيب بالفنان أن يتوخى البساطة والإنسيابية في الخطوط، لأن الرشاقة في الخط من الأمور التي تجذب النفس، وتريح العين.

ويجب أن تحتوي اللوحة على بعض خطوط معقدة، أو متعرجة وكذلك منحنية حتى تتبعها العين على اللوحة فتسعد بذلك، إلا أن ازدياد هذه الخطوط عن الحد

---

(١) Read Herbert: **The philosophy of Modern Art** P.268.

(٢) Ibid.

اللازم يبعث على النفور[١] وعدم الارتياح، فيجب استخدام هذا اللون من الخطوط في شيء من الاعتدال.

وجدير بالإشارة أن التعقيد في الشكل إنما يستند إلى جانب سيكلوجي في الإنسان، فهو يشير إلى مدى السعادة أو اللذة التي يشعر بها بعد طول المعاناة، والكفاح وتعقد سبل الحياة، وهكذا تصبح هذه الحالة النفسية للانسان منطبقة على رؤيته لخطوط الفن وانحناءاتها المختلفة التي تمثل الحركة فتتابعها العين على طول سطح اللوحة في سعادة وراحة نفسية..

سادساً ـ الضخامة:

يرتبط عامل الضخامة بشكل كبير بفكرة الجمال. فرؤية الانسان للجبال الشاهقة، والمرتفعات العالية، والمباني الضخمة، إنما تثير في النفس الرهبة ومن ثم يكون الاحساس بالجمال واللذة الذي نشعره عند مشاهدة الآثار المعمارية القديمة مثل المعابد الكبيرة ذات الأعمدة الأسطوانية الضخمة التي تثير في النفس الرهبة والوقار.

وعلى الرغم من ميل هوجارت إلى الضخامة، وربطها بفكرة الجمال، بيد أنه ينصح الفنانين بمراعاة وجود التناسب بين أجزاء الجسم الضخم.

٧ ـ أدموندبيرك Edmund Burke (١٧٢٩ ـ ١٧٩٧)

هو أحد دعاة التجريبية الحسية في القرن الثامن عشر، ولما كان التجريبيون الانجليز ينزعون نزوعاً حسياً بحتاً ويرون أن الاحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة فقد ترك هذا المذهب ظلاله على مشكلة الاستطيقا التي أرجعت برمتها إلى عنصر الاحساس، فالتذوق الفني أو الشعور الجمالي واحد لأن مرجعه الحس وتنشأ الاختلافات الموجودة بين الناس من شدة الحساسية لديهم كما تنشأ من شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر[٢].

---

(١) Ibid.

(٢) Wilenski, R.H: An out line of English painting Faber, Faber Ltd London 1947 P.35.

وقد ذهب بيرك إلى أن الناس تتفق فيما بينها حول مسائل الذوق عند الأفراد على غرار القوانين التي تتحكم في الظواهر الطبيعية[١].

وتنقسم الموضوعات عند بيرك إلى نوعين الأول:

- نشعر فيه بالارتياح وهو الرائع الجليل، والثاني يشعرنا بالسرور وهو يمثل الجميل الذي يتصف بخصائص الضآلة، والرقة والتنوع والرشاقة.[٢]

الرومانسية وفلاسفة الجمال:

نستطيع أن نميز في الرومانسية بين أمرين أولهما هو علم الجمال الخفي الكامن، وثانيهما ما يتعلق بأعمال كبار علماء الجمال في هذا العصر.

لقد كانت الرومانسية من أكبر الحركات الفنية فدفعت الفلاسفة للتفكير في هذا الفن أو الاتصال به روحياً، لكن ما هي الأفكار الرئيسية لهذا الضرب من الرومانسية؟

إن أهم ما اشتملت عليه هذه الأفكار هي:

أولا: العودة إلى عبقرية الإبداع الفني والالتفات إليها وإهمال عنصر الموهبة فالعبقرية هي تلك القوة الحيوية التلقائية وهي مثل القوى الطبيعية، وهي كذلك قدرة عالمية تؤهل للإبداع الشعري أو الفني، وتوجه سلوك الأمم وتدفع للنصر العسكري والسياسي، كما تدعو أيضاً للحياة المتسامية التي تتميز بالتغلب على الاهواء والشهوات وتجعل من العبقرية شيء يجمع بين اللعنة والقدسية في آن واحد، بالعبقرية يتغير ترتيب الأنماط الجمالية فيحل السمو محل الجمال Beau ويصبح كل ما هو رائد وقوي هو القيمة المنشودة فلا اعتراف بأي ذوق سليم بعيد عما هو رائد وقوي بل لا وجود لأي ذوق سليم في غير وجود الرائد والقوى، كما أصبحت المغامرة الذاتية والتجربة الشخصية هي مركز الإبداع الفني، فانتشرت نظريات الفن للفن L'art pour l'art التي كانت مثار مناقشة وسوف نعرض في مجال نظريات علم الجمال ثلاث شخصيات هم كانت وشيلنج وهيجل، وكذلك شوبنهور.

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

٨ ـ كانت Emmanuel Kant (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤)

يعد كانت من أعظم رواد علم الجمال، بل ومن مؤسسيه الذين لا يمكن اغفال دورهم العظيم والرائد فيه.

وقد أشاد آلان في مقدمة مؤلفه الشهير «عشرون درساً في الفنون الجميلة» بالجهود التي بذلها في مجال الجماليات يقول فيه «لقد وجد في علم الجمال مؤلفان لا يمكن اغفالهما لأنهما مهدا الطريق لمن أتى بعدهما، وهو يقصد بهما كانت وهيجل. فقد وفق الأول في تحليل الجميل والرائع ووصل إلى التمييز بينهما»[١].

وقد عبر كانت عن نظريات في الجمال في كتابه القيم «نقد الحكم» الذي يعد مقدمة لا غنى عنها لعلم الجمال فقد وضع فيه الخطوط الرئيسية لنظريته في الجمال، الذي يرجع اهتمامه بها إلى عام ١٧٦٤ حين كتب مقاله «ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال»، ثم تبلورت أفكاره عن طبيعة التناسب بين أجزاء الجسم الضخم.

ولقد ظل كانت متأثراً بليبنتز، وفولف زمناً طويلاً وخاصة في موضوع ثنائية «العقل والإرادة» بيد أن قراءته لمندلسون[٢] كانت قد أطلعته على وجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة هي ملكة الوجدان التي تشعرنا باللذة أو الألم.

وهكذا إتجه كانت للبحث عن عناصر أولية سابقة على التجربة فانتقل من فكرة «نقد الدوق» إلى أخرى تتعلق «بنقد ملكة الحكم»، وعلى هذا النحو فقد تناول في بحثه لفلسفة الجمال مسألتين هامتين هما فكرتي الجمال والغائية. أو الحكم الجمالي ونقد الحكم الغائي. وقد استخدم كانت لفظ «استطيقا» Aesthetic في مؤلفه الشهير «نقد العقل الخالص» وكان يقصد بها بحث وتفسير الأشكال النفسية للشعور والحس التي يعني بهما مقولتي الزمان والمكان. بيد أن هذا اللفظ قد تحول في كتابه «نقد

---

(١) **Alain: vingt lecons Sur les Beaux** Arts.

(٢) موس مندلسون Moses Mendelssohn (١٧٢٩ ـ ١٧٨٦) مفكر وأديب ألماني، من أهم آرائه. دعوة حكومة ألمانيا إلى فصل السياسة عن الدين، اشتهر ببراهينه على وجود الله وخلود النفس ـ من أهم آرائه في النفس تقسيمها إلى ثلاث ملكات هي ملكة المعرفة والرغبة وملكة استشعار اللذة النفسية. أو ملكة الاستحسان ـ وكان لهذا الرأي الأخير تأثير قوي على إتجاه كانت في علم الجمال في كتابه «نقد الحكم».

الحكم» إلى دراسة الأحكام التقديرية للجمال.

وذهب كانت بعد أن فصل الطبيعة عن الحرية، والمعرفة عن العمل والقوانين العلية عن القوانين الغائية. إلى محاولة إيجاد صلة بينهم، يقول في كتابه «نقد الحكم» كيف يمكننا ـ بطريق الفكر ـ إخضاع العلية للغائية[١]؟ أو بمعنى آخر «كيف يمكن إيجاد حد وسط بين الطبيعة والحرية[٢]؟

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفي قبل كانت بوجود نوعين من الذوق هما: «الذوق الذاتي» وهو الذي يمثل مادة الشعور، ويتميز بالخصوصية والفردية. والذوق الكلي، والضروري. وهكذا فقد أرجعت فلسفة الجمال قبل كانت الذوق إلى اللذة تارة وإلى الحكم تارة أخرى.

لكن الفضل يعزى إلى كانت في اكتشاف الذوق، أو الحكم الشعوري، وهو التطور الأخير للذوق، وقد عبر عنه في نقد الحكم الذي هو النقد الثالث بعد نقد العقل الخالص النظري والعقل الخالص العملي.

وهكذا صارت الملكة الثالثة التي سميت بالشعور باللذة أو الألم هي المبدأ الثالث للذوق، كما أصبحت هي الفكرة الأساسية لكتاب «نقد الحكم» يقول فيكتور باش انه يمكن اعتبار فكرة الشعور المعقول الأخلاقي. هي المنبع الثاني لعلم الجمال عند كانت[٣]. فهو الذي يعبر عنه في نقد الحكم بالشعور الذي لا يصدر عن العقلين الخالص العملي، والخالص النظري، بل يصدر عن ملكة الحكم[٤] وهو المعروف بشعور اللذة أو الألم عن طريق تصورات أولية.

الاستطيقا عند كانت بين فكرة الغائية وعالم الحرية الروحية:

يذهب كانت في تفسير المبدأ الثالث لمؤلفه «نقد الحكم» إلى القول بفكرة الغائية التي تحكم عالم الحرية الروحية، وتتطور عنده بعد ذلك إلى مرحلة الانسجام

---

(١) Kant; E: **Critique du Jugement,** Trad Gobe - om 1951 P.47.

(٢) Ibid.

(٣) Basch; Victor: **Essai Critique Sur L'Esthetique de Kant,** Paris Alcan 1934. P.21.

(٤) Ibid.

الكلي وهي المرحلة التي تتحدد فيها الرؤية الكانطية للجمال. حين تفرض الغائية باستمرار وسطاً وفعالاً ومؤكداً بين عالم الطبيعة وعالم الروح، بين مجالي الخيال والفهم والوجدان والإرادة.

مضمون نقد الحكم:

يعد كتاب «نقد الحكم» جديد كل الجدة في مضمونه وأفكاره وهو ينقسم إلى مقدمة: يشرح فيها كانت محاولته للجمع بين مؤلفيه الآخرين في النقد، أما الجزء الخاص بالبحث في الجماليات فهو «نقد الحكم الجمالي» وهو ينقسم إلى جزئين رئيسيين هما: تحليل الحكم الجمالي وديالكتيك الحكم الجمالي. يتعلق الجزء الثاني بنقد الحكم الغائي(١) كما ينصب على البحث في الغائية الموضوعية في الطبيعة، وهو ليس موضوع لدراستنا أما الجزء الأول وهو تحليل الحكم الجمالي فينقسم إلى جزئين هما: تحليل الرائع والجميل(٢). وينقسم الجزء الأول منهما إلى أربعة أجزاء يتعلق الأول منها بحكم الذوق من وجهة نظر الحكم، أما الثاني فيتعلق بأحكام الذوق في ضوء العلاقة، في حين ينصب الجزء الرابع على حكم الذوق وفقاً للجهة.

وإذا أخذنا في تحليل وتفسير هذه الاعتبارات الأربعة المتعلقة بحكم الذوق لوجدنا أنه بالنسبة للأول أي المتعلق بحكم الذوق من وجهة نظر الكيف، نجد أن كانت يحلل شعور الأشباع المميز لحكم الذوق بدقة، وهو شعور خالص لا غرض له، ولا هدف من ورائه. ثم يحاول بعد ذلك أن يوازن بين صور الاشباع الجمالي للذوق، واللذيذ والخير وينتهي منها إلى تعريف الجمال بعد مقابلتها ببعضها البعض، فيستخلص منها هذا التعريف للذوق من ناحية الكيف: «انه أي الذوق هو ملكة الحكم بالرضا، أو عدمه على موضوع معين بشرط أن يكون هذا الحكم مبرأ من الغرض، ويسمى موضوع الاشباع في هذه الحالة بالجميل.»(٣)

أما حكم الذوق من ناحية الحكم. ففيه ينظر كانت إلى الذوق من جهة المقولة

---

(١) Ibid. P.61.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid, P.65.

الثانية، فيبين أن الجمال يتمثل كموضوع للاشباع الضروري، وأن الذوق يتضمن شعوراً باللذة، كما ينطوي على حكم لا يتضح فيه أيهما أسبق، وعلى هذا النحو يصبح التعريف الثاني للجمال وهو مستمد من الاعتبار الأول هو: «أن الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلي، وبغير تصور»[1].

أما الاعتبار الثالث لاحكام الذوق من جهة العلاقة ففيه يبين كانت إلى أي حد يقوم حكم الذوق على المبادىء الأولية، كما يوضح استقلاله الكامل عن الجاذبية، والانفعال وكذلك عن تصور الكمال، فهو يمثل نموذج الجمال: «أنه أكمل ما يمكن من اتفاق في كل زمان وعند سائر الناس»[2].

ويأتي الاعتبار الرابع لحكم الذوق والمتعلق بالجهة نتيجة الاشباع الصادر عن موضوع ما، فضرورة الرضا العام المتصور في حكم الدوق هي ضرورة ذاتية، غير أنها تتمثل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك. وينتهي كانت إلى التعريف الأخير لهذا الاعتبار بأن «الجميل هو ما يعترف به موضوعاً لاشباع بعير تصور»[3].

وهكذا يصبح الحكم الجمالي عند كانت متسماً بالأولية Apriori والضرورة، فهو لا يقوم في الموضوعات ذاتها، بل يقوم في الناس، أو في الذات وهو وسيلة تحقق الانسجام، أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكليته ومعنى هذا أنه حكم موضوعي يصدق عند كل شخص وفي كل زمان ومكان ويرى كانت أن الشيء الجميل هو الذي يظهر في أبعاد وحدود وفي صورة جزئية متناهية تقع في حدود قدرة ادراكنا العقلي في حين أننا نصف الجليل أو الجلال بالشيء الذي يجاوز ادراكنا العقلي، أو حدود قدراتنا الادراكية ومن ثم فاذا كان للجميل وجود في الطبيعة فان للجليل مكان في فكرنا وفهمنا الخاص[4].

وعلى هذا النحو تعبر فلسفة كانت الجمالية عن الانسجام والنظام، والاتساق

---

(١) Ibid P.59.

(٢) Ibid P.62.

(٣) Ibid P.69.

(٤) Ibid P.73.

وهذا يمثل الجمال في مفهومنا في مجال الطبيعة في حين أن اعجابنا في مجال اللامتناهي إنما يرجع إلى شعور بالجلال والروعة[1].

من خلال ما سبق من عرض لفلسفة كانت الجمالية يتضح لنا أن مفهوم الجمال في مذهبه هو ما يتعلق بتحقيق ضرب من السعادة التي تأتي من التوافق والانسجام بين مخيلتنا وعقلنا، ان هذا التوافق هو ما يكفي لتعريف الجمال.

ولكن التسامي هو أيضاً قيمة حقيقية رغم ما في ذلك من تناقض لأن الخيال والعقل في صراع دائم، ان كل من الحس والخيال يعمدان دون جدوى للحصول على هذه العظمة والقوى اللانهائية التي يصنها العقل سواء كان التسامي حسابيا Sublime Mathematique وهو تسامي العظمة، والتسامي الديناميكي Sublime Dynamique وهو تسامي القوة، وهكذا تتصارع الروح في هذا الانفعال أو الشعور بالسعادة والحزن، أما العبقري فهو قادر على أن يجمع بينهما بفضل قوة داخلية مستمدة من الطبيعة التي تضع قواعد الفن.

وليس هناك من شك في أن كانت قد عالج الأفكار الرئيسية للرومانسية منذ عام ١٩٧٠، وهو ذلك العام الذي صدر فيه كتابه «نقد الحكم» Critique du Jugement وكانت الرومانسية آنذاك في مهدها.

ورغم أن ذلك العصر لم يشهد عملاً فنياً ذا قيمة عالية إلا أن الاهتمامات إتجهت إلى دراسة الجماليات لكن هذا الكتاب قد أشار إلى علم جمال الطبيعة وتلك سمة من سمات الرومانسية.

٩ ـ شيللر Schiller Friedrich (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥)

شاعر الماني وفيلسوف جمالي تشكلت آراؤه تحت تأثير الفلسفة السياسية لروسو وليسنج وكانت له اهتمامات بفن المسرح فكتب مسرحيات تعبر عن حماسه

(١) Fouillée, AlFred: **Histoire de la Philosophie** 5 Edition Paris Librairie Delargrave S.D P.454.

السياسي. مثل «السارق» التي تناهض الطغيان، وتقف في وجه الظلم الاجتماعي. و«الدسيسة والحب»، وقد عبرت المسرحية الثانية عن ضرب من الدراما السياسية.

ولقد أبدى شيللر اهتماماً بالغاً بالسياسة، كما شجع الثورة الفرنسية، والآراء الديمقراطية، واتسمت كتاباته الأدبية بروح الثورة والحماس السياسي، والتنديد بالظلم والطغيان، كما تميزت أيضاً بظهور النزعة الانسانية، والبراعة في تصوير المشاعر، والشخصيات، والاحداث.

وكان شيللر أحد أتباع كانط في فلسفته الجمالية بيد أنه لم يوافقه في كل جوانب مذهبه، وكان بذلك على ـ حد تعبير هيجل ـ أول من جروء على تخطيه فقد فند صورية الأمر المطلق، ورأى أن الفن وسيلة لخلق الانسان الكامل، والخير الحر، وتحقيق الحرية الحقيقية.

قام شيللر بكتابة مجموعة من المؤلفات في مجالات الشعر والأدب. أما مؤلفاته الهامة في فلسفة الجمال فهي «الفلسفة الموجزة» وكتبه عام ١٧٨٦، في «الجميل والجليل» وقد صدر عام ١٧٩٣، وكتابه «موجز في التربية الجمالية للانسان» وكتبه في عام ١٧٩٥.

كان الفن في تصوره نشاطاً ولعباً، كما كان مجاله التوفيق بين الروح والطبيعة أو بين الصورة والمادة لأن الجميل هو الحياة أو الصورة الحقة، فالصورة هي التي تبرز معاني الحياة. أما المضمون فلا يمثل ثمة تأثيراً فعالاً في الفن، ولما كان للصور أهمية كبيرة عند شيللر فقد تصور أن الفنان المبدع هو الذي يبذل جهده في ابرازها واخفاء المادة تحتها[١].

وقد تصور شيللر أن للفن سلطان كبير على المادة لأنه يستطيع السيطرة عليها وتسخيرها في ابداعاته[٢] المختلفة.

وعلى الرغم من أن المادة هي التي تفرض نفسها على الفنان فتطوع وتصنع

---

(١) Souriau Etienne: Clefs pour P.34.

(٢) Ibid.

باعتبارها أساس الخلق الفني، وأنه بدونها لا تتحقق الأعمال الفنية بيد أن الفنان يستطيع بممارسة الحرية ونشاطه الابداعي وبخلقه للصور الجميلة أن يقلل من سيطرتها عليه فيبرز الصورة ويعلو بها فوق مستوى المادة[١].

ويرى شيللر أن نفس الشاهد أو السامع يجب أن تتمتع بحرية كاملة فالذات هي العالم، ومن ثم فالعالم هو ذاته فاذا ما انفصل عن العالم رآه حقيقة مستقلة ومجال الجمال هو المجال العالمي الذي يضم جميع المجالات الأخرى وهو مجال متميز بالحرية والنشاط ولا يلزم النفس بأي اتجاه انه المجال الذي نبلغ في خوض تجربته الجمالية اللامحدود[٢].

١٠ ـ شلنج Shellinge (١٧٧٥ ـ ١٨٥٤):

فيلسوف مثالي الماني، عمل أستاذاً في جامعة يينا وبرلين، كانت له اهتمامات بفلسفة الطبيعة، تشهد بذلك سلسلة مؤلفاته عنها[٣]. كما أنه قد تأثر في نقده الفكري بآراء كل من كانت وليبنتز، وخاصة في فكرة الأخير عن المونادات، أو الذرات الروحية وحيوية العالم وكذلك في فكرة الغائية.

ومع أن فخته كان يعد من أوائل من تأثروا بكانت بيد أنه لم يكن لـه اهتماماً كبيراً بالجماليات بقدر كان لشلنج الذي ألف مجموعة من الكتابات الفلسفية والفنية يتصدرها كتابه المشهور «مذهب المثالية المتعالية» الذي كتبه عام ١٨٠٠، وفيه حاول أن يربط بين مسار فكره في المثالية الموضوعية، وبين المثالية الذاتية عند فخته. وكتابه «برونو»، ثم كتابه «دروس في فلسفة الفن» وقد ألقاها في يينا من عام ١٨٠٢ حتى عام ١٨٠٣، ثم انتشرت بعد ذلك في المانيا وتداولها القراء في شكل ملخصات صغيرة بعنوان «العلاقات بين الفنون التصويرية وفنون الطبيعة». وقد ظهر في خلال عام ١٨٠٠ إلى ١٨٠٧.

---

(١) Ibid

(٢) Ibid

(٣) Fouillée; AlFred: **Histoire de la Philosophie** Paris, Librairie, ch. Delargrave 5 Edition, S.D P.442.

ورغم أن شلنج كان واحداً من أتباع مدرسة كانت من المثاليين الألمان، بيد أنه قد ذهب يفند آراءهم لأنها لم تتوخ الروح العلمية، ومع ذلك فإنه كان يرى ضرورة العودة إلى الكتاب الرئيسي لكانت في فلسفة الجمال وهو كتاب «نقد الحكم».

وكان الهدف الأساسي له من دراسته هو محاولة التوصل إلى نقطة الالتقاء بين الفلسفة النظرية، والعملية وكذلك محاولة ادراك الوحدة الأساسية بين عالمين متناقضين في داخل الروح، وهو يذهب إلى أن الجمال أو النشاط الإبداعي الذي هو في تصوره (آلة عامة للفلسفة أو مدخلاً لجوهرها) هو ذلك النشاط الذي يضم الوعي إلى اللاوعي داخل الذات. ويقصد بالأول الذات أو الروح وبالثاني الطبيعة(١).

والفن في رأيه هو روح الفلسفة وحقيقتها الأولى فان تاريخ الفلسفة يشهد على مقدار ما حققه اليونانيون في مجال الشكف والإبداع الجمالي في أشعارهم، وفنونهم المختلفة، ومن ثم فهو يرى ضرورة أن تعود الفلسفة إلى ما كانت عليه من قبل، أي أن تلتحم بالفن على نحو ما كان يحدث عند الأغريق.

وليس أدل على اتفاق الفن مع الفلسفة وامتزاجهما من تعبير الأول عن اللانهائي أو (المطلق الترانسندنتالي) المتسامي، والمفارقة للحياة الواقعية، وتمثل الثانية له في انعكاسه على الفكر، وترابطه مع غيره من النماذج.

ويرى شلنج أن هناك طريقان يمكن بواسطتهما البعد عن الواقع هما، طريق الشعر الذي يهرب فيه الانسان إلى عالم مثالي، وطريق الفلسفة الذي يحطم به عالم الواقع، والفلسفة تنبع من الشعر، لأنه هو أصلها الأول الذي تبعث منه.

ولما كانت الفلسفة والفن في العصر اليوناني القديم قد قامتا على أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة، فأنه يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد وأن تصدر هي الأخرى عن ضرب جديد من الميثولوجيا.

في ضوء ما سبق يبرز أمامنا فيلسوف وعالم جمال من الدرجة الأولى، لم يقلل

---

(١) **Schelling, Reason and Existence Schelling's Philosophy of History** by Paul Collins **Hayner**, Leiden E.J. Brill 1967 P.66.

من قيمته سوى شهرة هيجل التي انسحبت على أوربا وقتذاك، والحق أن علم الجمال لم ينل من الأهمية في ظل نظام فلسفي كما ناله في فلسفة «شيلنج» فنسق شيلنج المستوحى من كانت تارة، ومن أفلوطين تارة أخرى جعل من الفلسفة شعراً. كانت الفكرة الرئيسية في مثاليته الموضوعية هي التطابق الأول بين الفكر وحصيلة التجربة والمثالية والواقع، والفطرة والذكاء، والحرية والضرورة[١].

ولقد ظلت مشكلة القضية الفكرية والتجربة مثار بحث منذ ديكارت وذهب شيلنج إلى وجود وحدة أصلية بينهما فالموضوع يتمثل فلسفياً في تحديد هذه الوحدة بالنظرة العقلية المتعمقة والفن وحده هو الذي يتمكن من تحقيق ذلك ولهذا فالفن يحتل دائماً مرتبة أعلى من العلوم التي تجيء في مرتبة دنيا في الحياة الروحية فهناك صلة وثيقة وعميقة بين الفن والطبيعة. فهما يمثلان النشاط المثمر المنتج... الطبيعة هي قصيدة مكتوبة بحروف بارزة، ومن يقرأها يعرف أوديا الفكر والفن وحده هو القادر على فك رموزها فالعمل الفني ينبع من عبقرية تلقائية كالطبيعة تماماً، والفن يبعث الروح في الأشياء، أما الروح فهي التي تحرر الانسان من الفردية الانفصالية وتجعله يشارك في الحياة[٢] والروح عندئذ ليست جميلة ولكنها الجمال بعينه، ولقد كان لهذه الأفكار أكبر الأثر على شيلنج، وقد تأثر هنري برجسون Henri Bergson بهذه الأفكار، كما ظهرت آثارها في أعمال بول فاليري Paul Valery.

١١ ـ هيجل Hegel (Friedrich) (١٧٧٠ ـ ١٨٣١)

يعد هيجل من أعظم من تناولوا مشكلة الجمال والفن في العصر الحديث بل لقد كان مذهبه في هذا الشأن بداية عهد جديد للانطلاق الروحي في الفن باعتباره فكرة، وهذا المذهب لم يسبقه فيه أحداً قبله لقد جاء جديداً غاية الجدة، تشهد بذلك مؤلفاته ومحاضراته القيمة في «علم الجمال» التي صدرت في عام ١٨٣٥ وكذلك في مؤلفه

---

(١) Paul Collins Hayner: **Reason and Existence Schellings Philosophy of History,** Leiden E.J. Brill 1967 Netherlands. 47.

(٢) Ibid.

الرئيسي «ظواهر الروح» الذي كتبه عام ١٨٠٧ .

والجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة فمضمون الفن ليس سوى الفكرة، أما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي، ولكي يتداخل هذان الوجهان في الفن، ويستلزم تحول المضمون إلى موضوع فني أن يكون لائقاً لمثل هذا التحول، لأن هيجل يهدف دائماً إلى البحث عن التعقل الباطني في كل موضوع واقعي، ومع ذلك فمن المؤكد أن فكر الفنان لا يمكن أن يظل فكراً مجرداً.

وأعلى مراتب الحياة الروحية تتمثل عنده في (الروح المطلقة) وحين تصل الروح إلى هذا المستوى فأنها تستحيل إلى شعور واعي بمثالية الموضوع الواقعي بمباطنة (الفكرة) أو العقل المطلق لكل الأشياء.

ويعد الفن[1] أحد الطرق التي تسلكها النفس الإنسانية في بحثها عن المطلق، بوصفه كشفاً عنه في صورته الحدسية، أو باعتباره ظهوراً خالصاً أو مثالية تبدو خلال الواقع، وتظل مثالية خالصة في مقابل موضوعية عالم الأخلاق والانسانية، ثم الدين فالفلسفة.

(١) كان لهيجل اهتمام كبير بنظرية جيته في الألوان، مما يشهد باهتمامه بالفنون. وكذلك بقيمة الألوان، وكان جيته قد عرض نظريته في الألوان في كتابه «مباحث في علم الضوء عام (١٧٩١)، وفي رسالة عن «نظرية الضوء» ثم في الكراسة الرابعة من الجزء الأول في «ابحاثه في العلم الطبيعي» سنة ١٨٢١ والذي دفعه لهذه النظرية هو مخالفته لنيوتن عندما كان في زيارة لايطاليا عام ١٧٨٦، ورأى لوحات المصورين الإيطاليين، وانتهى من نظريته هذه إلى القول بأن «العين تتكون على الضوء من أجل الضوء، حتى يلتقي الضوء الخارجي بالضوء الباطني» فالعين ترد على الظلمة بالإشارة وعلى النور بالظلمة، وعلى اللون بإنتاج لون مكمل وكانت أول تجربة قام بها هي فحص جدار أبيض من خلال منشور فوجد أن الاشعاعات لا تظهر إلا عند الحوافي، إذ يحدث في هذه الحالة «تراكب صور مختلفة أحادية اللون بعضها فوق بعض، فاستنتج جيته من هذا أن حد العتمة والنور هو المولد للألوان والتكوينات وتحدث بفضل التعارض إذاً للون فعل وإنفعال للضوء» وهكذا توثقت الصلة بين هيجل وجيته فتبادلا الرسائل في هذا الشأن ويقال أنه بسبب هذه النظرية التي أهتم بها هيجل فقد حاول البعض المزج بين فلسفة هيجل وشعر جيته، وحاولوا تفسير شعر جيته بواسطة فلسفة هيجل والعكس بالعكس، وقد ساعد على ذلك صدفة ميلادهما في نفس الشهر، وهو «أغسطس» عبد الرحمن بدوي حياة هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ويرى هيجل أنه إذا بلغ الفن غايته القصوى فإنه يشترك مع الدين والحياة في تفسير العنصر الإلهي، وكذلك بالنسبة لما يتعلق بأعمق مطالب الإنسانية، وأشد حقائق الروح إتساعاً. وعلى الرغم من كونه ليس أعلى صور العقل، بيد أنه لا يبلغ كمال إلا في العلم.

مراحل الفن:

يحاول هيجل في الجزء الثاني من كتابه «علم الجمال» أن يبين مراحل ظهور الفن، وعصور إزدهاره، فيذهب إلى أن الفن لما كان يمثل علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة فانه قد بدأ «رمزياً» وذلك في المرحلة الأولى من تاريخه وهي تلك المرحلة التي لا تبلغ فيها العلاقة مرحلة الاتزان النهائي للمثل الأعلى له. ثم «كلاسيكياً» وهو الذي يكون وليد فعل المثل الأعلى، أي يكون الوحدة المحسوسة الحية التي تتحقق في مظهر متناه ومحدود لطرفين وعندما تصل العلاقة الديالكتيكية لهاتين المرحلتين إلى الحد الذي يجعل الفكرة اللانهائية لا تتحقق إلا في لانهائية الحدس يكون الفن رومانسياً (رومانتيكياً) وذلك الفن الذي يمثل الفكرة اللانهائية، التي لا تتحقق إلا في تلك الحركة الحقة التي تهاجم دائماً، وتحل في كل صورة محسوسة أي (في لانهائية الحدس).

ويرى هيجل أن هذه الألوان الثلاثة من المراحل تمثلها ثلاثة أنواع من الفن وثلاثة عصور للفنون هم: العصر الشرقي والاغريقي، والعصر الحديث فالفن الرمزي هو فن العصر الشرقي (القديم). أما الفن الكلاسيكي فهو الفن عند الاغريق. في حين أن الفن الرومانتيكي كان هو صورة الفن في العصر الحديث.

ويقابل هيجل بين هذه المراحل الثلاث للفنون، وبين نوع الفن السائد فيرى أن العمارة هي فن المرحلة الرمزية في حين يطابق النحت المرحلة الكلاسيكية، أما فنون الرسم والموسيقى، والشعر، فتعبر عن المرحلة الرومانتيكية.

ولقد حدث ارتباط تاريخي بين مفهوم الدين والتعبير الفني عنه، فقد ذهب هيجل في كتابه «فينومينولجية الروح» إلى أن الدين الطبيعي يقابل ـ على مستوى الروح

المطلق ـ مرحلة الوعي ـ[1] التي يعيشها الروح الذاتي. وقد رأى هيجل أن خير مثال على هذا هم البدائيون، وشعوب الشرق القديم الذين عبدوا النار، وكلفوا بمظاهر الطبيعة فانهم يجسدون الروح الذي لا يبلغ درجة الوعي الكامل بذاته، وفي هذه الحالة يبحث الانسان عن صورة مكافئة لروحه في عالم الطبيعة، كأن يعبد النبات، أو الحيوان، أو النور، أو النار.

وبمرور الزمن تطورت فكرة الدين بعد أن تمكن الانسان من عبادة موجودات مادية، وصناعية خلقها بنفسه كالمعابد والأصنام وغيرها. وكانت هذه العبادة المصنوعة إيذاناً بفقد الديانة الطبيعية لطابعها المباشر.

وهكذا يصور لنا هيجل مراحل ثلاث في نطاق الروح الذاتي هما مرحلة اليقين الحسي: وهي مرحلة الروح الذي لا يبلغ مرحلة الوعي التام بذاته. ثم مرحلة الادراك وهي تلك المرحلة التي اتجه فيها الانسان لعبادة مظاهر الطبيعة، ثم مرحلة الفهم التي تعرفت فيها الروح على ذاتها[2] مجسداً في عمل من خلقها، وصناعتها. وهذه على الإجمال هي مراحل اليقين الحس، والادراك، ومرحلة الفهم.

وفي حين سادت الديانة الطبيعية عند الشرقيين، نجد عبادة الجمال تنتشر عند اليونانيين. الذين مثلوا الوعي الذاتي للروح وتيقنوا من حرية الفرد فكانوا أول من عرفوا الحرية وتمتعوا بها[3] ففي الوقت الذي عاش فيه الانسان عبداً للطبيعة، يتوه فيها، ويخشى من تقلباتها، ويعبد مظاهرها، وذلك قبل عصر اليونان ـ نجده يلتفت إلى ذاته ويتأمل كيانه، ويشعر بوجوده ابان عصر اليونان فتتحول نظرته من العالم الخارجي إلى عالم النفس والضمير.

لكن هذا الوعي بالذات أو ادراكها في ذاتها يفترض انسلاخها عن جوهرها، واستغراقها في ذاتيتها، وهذا لا يبرز جمال الفن اليوناني، لكن ما يبرزه هو ارتفاع الروح فوق مستوى حقيقتها، ووجودها الواقعي.

---

(١) Hegel: F; **Phenomenollogie de L'Esprit** Vo 1. 2P, 268.

(٢) Ibid P.261.

(٣) Hegel, G.W.F: **The philosophy of History,** preface by Charles Hegel, Dover publications, New York. U.S.A 1956 P.18.

ويرى هيجل أن ديالكتيك الفن عند اليونان كان ينطلق من العمل الموضوعي المفارق إلى الذاتية، ومن الطبيعة إلى الروح أي من الشيء إلى الأنا، ومن الجوهر الى الذات، وهذا الديالكتيك يمر في صيرورته بالمراحل الثلاث التالية:

١ ـ مرحلة التجريد:

وهي المرحلة التي يبرز فيها العمل الفني مجرداً، فتتجلى الروح الأخلاقية لذاتها في صورة أشكال إلهية خالصة.

٢ ـ مرحلة التشكيل أو الحياة:

وهي تلك المرحلة التي يظهر فيها مجهود الانسان باعتباره الصورة الخالقة، أو الصانعة للحقيقة الآلهية (المشكلة لها) ويبرز هذا في الأعياد والمناسبات الدينية وغيرها.

٣ ـ مرحلة الروح:

وهي المرحلة التي يتجلى فيها الروح Esprit من خلال التعبير اللغوي[١] للملحمة، والتراجيديا وكذلك للكوميديا.

الجمال والمضمون الباطن للحقيقة:

ويذهب هيجل إلى أن الفن الحقيقي هو الذي يحاول فيه الانسان أن يتسامى فوق مستوى الواقع، فالتعبير عن الجمال يقتضي علوه عن الطبيعة والواقع. فالفن ليس تقليداً أو محاكاة للطبيعة ـ على حد ما يذهب أفلاطون بل هو محاولة لكشف المضمون الباطني للحقيقة[٢].

ويتوقف نجاح عمل الفنان على مقدار كشفه عن الروح وتعبيره عن الحقيقة الجمالية، في الصور الحسية التي يشكلها.

---

(١) Ibid P.269.

(٢) Ibid PII 267.

والفن عند هيجل وسيلة من وسائل تطهير النفس، وتنقيتها والتسامي بها. ويتفق هيجل مع كروتشه في أن جمال الفن يتحدد في كونه «حقيقة جمالية» لا يكون للفنان هدف من تشكيلها إلا تحقيق الجمال المطلق، والكشف عنه فيما يصوره من لوحات وأعمال فنية تتميز بالجمال الذاتي الذي يستثير إعجابنا ويرقى بذواتنا.

أنواع الفنون عند هيجل:

قسم هيجل الفنون إلى نوعين هما:

الفن الموضوعي: ويتمثل في فنون العمارة والنحت والتصوير والفنون الذاتية، مثل الموسيقى والأدب (شعر ونثر) ويسترسل هيجل في مؤلفه في «الجمال» في شرح وتفسير المضامين الفنية لكل فن من الفنون ـ فالعمارة مثلاً فن يجسد المادية الرابضة، واللانهائية الدائمة، وهي من ناحية أخرى فن رمزي، لا يعبر عن الفكرة التي يدل عليها تعبيراً مباشراً. فجميع المباني: المعابد، والمساجد، والآثار المعمارية تعد رموزاً جميلة. لكن البون شاسع بينها وبين ما تعبر عنه. أو ترمز إليه[1].

أما فن النحت الذي يحاول بث الروح في المادة الصماء الجامدة، ففيه تقترب الصورة من المضمون، إلا أن تشكيلاته تعجز عن امدادنا بالصورة الحقيقية التي تكون عليها النقص في الواقع.

ويعبر فن التصوير عن لحظة واحدة في صيرورة الحياة باستخدام الألوان والايحاءات التي تعطي احساساً بالعمق.

أما الموسيقى فانها تعد من أقرب الفنون تعبيراً عن ذاتها، لأنها تترجم انفعال النفس باستخدام الصوت، بيد أنها تعبر عن رمز غامض، لأن المقطوعة الموسيقية تحتمل العديد من التأويلات.

أما فن الشعر فهو من الفنون التي تبلغ مرحلة الكمال لأن صوت الشاعر يجسد

---

(١) Stace. W.T. **The philosphy of Hegel, Dover** publications, U.S.A: 1923 P.443 dh (1) Art:

الطبيعة، والانسان والتاريخ، من خلال التعبير بالنطق، والقول المعقول[1].

وهنا فان الشعر يعد من أكمل ألوان الفنون بل على حد تعبير الاستاذ هربرت ريد مؤرخ الفن. «مجمع للفنون وهو من ثم الفن الكامل»[2].

وقد أشار هيجل إلى وجود نوعين من الشعر هما:

الشعر الغنائي: وهو الذي يعبر ن الذات الانسانسية فيبدو ناقصاً محدوداً، لأنه يتناول عالماً غير منظور[3] والشعر الدرامي (التراجيدي): وهو يكون كاملاً لأنه يجمع بين دفتي العالمين الظاهر والباطن فضلاً عن أنه يمثل التاريخ والطبيعة والنفس ويزدهر عند الشعوب ذات الحضارة[4].

وللعمل الفني جانبين هما: المضمون الروحي ثم المظهر المادي، أو الصورة الظاهرة (الشكل أو القالب)، فعلى سبيل المثال يطغى التجسيم المادي على أعمال الفن الرمزي بينما يغلب الطابع الروحي على الفن الرومانسي، في حين يتميز الفن الكلاسيكي بتوازن الجانبين الروحي والمادي فيما يحققه من انجازات[5].

الفنون بين المضامين الروحية، والصورة الظاهرة:

ولا يكتفي هيجل بتعريف الفنون المختلفة وتقسيماتها بل يتطرق إلى بحث موضوع المضامين الروحية لها فالذهن مثلاً يعجز عن التعبير في حالة الفن الرمزي، ومن ثم فانه يحاول عن طريق الرمز المجسم أن يشير إلى هذا المضمون، أما الفن الكلاسيكي فانه ينطوي على توازن وانسجام بين المضمون الروحي والصورة التي تطابقه، وتصلح للتعبير عنه، ويظهر ذلك في فن العمارة عند اليونانيين، اذا أننا نلاحظ فيه اختفاء العناصر الرمزية والرومانتيكية، فلا تكاد تظهر فيه إلا بنسب طفيفة. وجدير بالإشارة أن هذا النوع من الفن كان مثار إعجاب هيجل لأنه يمثل صورة الفن الكامل.

---

(١) Ibid 290.

(٢) Read Herbert: **The Philosophy of Modern Art.**

(٣) Stace. W.T, **The Philosophy of Hegel**, Sec III, Art, Poetry P.476.

(٤) زكريا إبراهيم: هيجل أو المثالية المطلقة مكتبة مصر القاهرة ١٩٧٠.

(٥) Hegel. G.W.F. **phenome nologe,** P.199.

أما الفن الرومانتيكي فيظهر فيه قصور الشكل والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته، لأنه لا يسعى للشكف عن الروح في وقارها وهدوئها وخلودها، وهذه كلها تعد من سمات الفن الكلاسيكي، بل يحاول أبراز عنصر المأساة مثل المرض، والموت، والعذاب وصلب المسيح[١]، وكذلك معاناة القديسين. وغيرها من ضروب المأساة التي تثير وجدان الانسان، وتلهب عاطفته.

وقد أعطى هيجل مثالاً للأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانتيكية بالعصارة ذات الطراز القوطي[٢].

وهو يرى أن ميدان الفن هو المجال الذي تتجلى فيه الحقيقة عن طريق الوسائط الحسية، بيد أنه قد يظهر بطريقة مباشرة في أعمال فنية مثل النحت والموسيقى، والصور الخيالية للشعر والنثر. أما الصور الطبيعية الجامدة كالمعادن أو الأخشاب أو غيرها فاننا لا نستطيع أن نتلمس فيها أي جمال، ونفس الحال كذلك بالنسبة للموجودات الفلكية مثل الشمس، والقمر والنجوم.

ولا يوجد من الموجودات الطبيعية ما يتمثل فيه الجمال سوى النبات الذي تبدو فيه الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل وهذه الغائية لا نجدها في عالم الحمادات، الذي يعد هو العالم المعدوم الجمالي[٣].

والحق أن وجود الجمال يزداد كلما تدرجنا في سلم الكائنات، فابتداء من النباتات، مروراً بعالم الحيوان، وصعوداً إلى الانسان يزداد الاحساس بوجود الجمال حتى يبدو في أجمل وأروع صوره في الكائنات الحية، أو عالم الروح الانسانية. الذي يتبدى فيه المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً.

موت الفن:

ولقد أشار هيجل في كتاباته عن الجمال والفن إلى الطابع المعقول والنظري

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Stace, W.T; **The Philosophy of Hegel**, (Art) P.446.

للفن، بيد أن هذه الإشارة قد جلبت عليه صعوبات جمة تجنبها سابقوه.

إن الفن قد أخذ مكانته الكبرى، والعالية في نسق هيجل الفكري، وتربع عرشه في مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين ـ الذي نقده بشدة ورفض الكلام عنه باعتباره مختصاً بعالم علوي غير محسوس على الرغم من كونه يمثل لحظة من لحظات الروح المطلقة[1]. والفلسفة. ويذهب هيجل إلى أن مجال الروح المطلق ينطوي على الفن والدين والفلسفة. ولكن لما كان الفن والدين يؤديان وظائف مختلفة عن وظائف الفلسفة، ولهذا فانهما يصبحان في درجة أقل منها، بيد انهما لا يخرجان بصفة نهائية من مجال معرفة الروح. وإذا كان الدين والفن يهتمان بمعرفة المطلق فما هي إذن قيمتها حينما يقفان في مجال منافسة مع الفلسفة؟

انهم لن يكونوا ـ والحال كذلك ـ سوى مرحلتين عارفتين تاريخيتين، وجزئيتين من حياة البشرية.

يقـول هيجل عن الفن. إننا قد أنزلناه منزلة عالية ومع ذلك فيجب أن نذكر أنه سواء في مضمونه، أو صورته لا يعد من الوسائل السامية التي ترد إلى وعي الروح غرائزها الحقة، فهو محدود بسبب صورته[2] «هكذا استطاع هيجل ادخال علم الجمال والفن في نطاق نسقه الجدلي، ورغم ذلك فهو لا يعترف إلا بالفكرة التي هي أساس العلم، وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فإذا أردنا أن نحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالي ينبغي علينا أن ننظر إلى الجمال بالذات، وليس إلى الموضوعات الجزئية، فالفن مجرد تأمل عقلي أما ما يبدو عليه من صـور وما يتشكل به من أشكال، فما هي إلا صور حسية أو ظاهرة تعرض أمامنا لكي تبرز الأفكار المنطوية عليها التي تمثل موضوع تأملنا العقلي وتقديرنا الجمالي.

---

(١) Ibid 449.

يقول هيجل: «أن الدين هو الوعي الذاتي بالروح المطلق على غرار ما يتصوره الروح المتناهي».

(٢) Stace. W;T; The Philosophy of Hegel p.460.

تعليق وتقييم:

١ ـ لقد رأينا في الصفحات السابق كيف وضع هيجل الفن في الروح المطلق، وجعله نتاج الفكر أسوة بالمنطق والطبيعة وفلسفة الروح واذا كان المنطق يشير إلى الفكرة لذاتها. أما فلسفة الروح فتشير إلى الفكرة في ذاتها ولذاتها، أما الكيان الوحيد الذي يتصف بالعينية أو الحقيقة الكاملة فهو ذلك الكل الذي لا يعبر عنه، أي «المطلق» ذاته، وكل ما عدا ذلك ـ ان كان أي شيء عدا ذلك ـ ليس إلا «لحظة في المطلق»[1].

٢ ـ أن الفن عند هيجل هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية تامة، وفي أصالة وإبداع. ولكن لا بد من ان تسبقها الفكرة. لأن الفن هو التأمل العقلي، والسعي إلى تحقيق الجمال بالذات.

٣ ـ إن محاولة هيجل البحث عن الجمال بالذات، وغض النظر عن الصور المحسوسة. والجزئيات الظاهرة في الأعمال الفنية إنما يشبه إلى حد كبير موقف أفلاطون المثالي الذي كان ينزع إلى البحث عن الجمال بالذات، أو الجمال في كليته فالنفس الانسانية المفارقة للعالم المحسوس، والمنتمية إلى عالم المثل الذي يتوجه ثالوث قيم الحق والخير والجمال، وهذه النفس الآتية من عالم الخلود، التي لا تدرك الجمال إلا في عالمها الخاص إنما تحاول أن تتعرف عليه في كل ما هو جميل في العالم المحسوس، حتى يتسنى لها الارتفاع بمعرفته إلى عالمها المثالي. أليست هذه المسافة التي تقطعها النفس في رحلتها من خلال المحسوسات صعوداً إلى مثال الجمال هي الرحلة نفسها التي أشار إليها هيجل من خلال رؤيته التاريخية عبر عصور التاريخ الطويل، وفي نظرته التحليلية، والنقدية لتاريخ الفنون منذ عصر اليونان.

٤ ـ ان الفن عند هيجل مثل الفكر ينشد الحقيقة، فإذا كان العالم الحسي يحاول إخفاء الباطن وإبراز الظاهر أمام حواسنا فهكذا يكون حال الفن ـ عند هيجل ـ فهو يحاول أن يجعله شبيهاً بهذا «الداخل»، أي يرد الحقيقة الحسية إلى الحقيقة الروحية

---

(١) هنردي د. أيكن: عصر الأيديولوجية ـ ترجمة د. فؤاد زكريا راجعه الدكتور عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ـ ١٩٦٣. ص ٩٤.

حتى تصبح المادة بمثابة مظهر أو مجلى للروح ـ وهنا يكون المثل الأعلى للفن الناجم عن التكافؤ بين الظاهر، والباطن أو بين الطبيعة والروح، فيرفع بذلك التناقض بين الحياة المادية، والحقيقة الروحية[1].

٥ ـ الفن عند هيجل هو باختصار «الأداة» الفعالة لتحقيق التوافق بين الحس والعقل، بين الرغبة والواجب، بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون كما تتحدد وظيفته ـ باعتباره فناً أصيلاً ـ في التأليف بين الحرية، والضرورة، أي بين الباطن، والظاهر، أو بين المضمون، والشكل[2].

٦ ـ في ضوء ما سبق ـ نرى أن نظرية هيجل في الجمال والفن لا تعد أن تكون وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود بيد أن هذه النظرية التي تشبه عالم المثل الأفلاطوني لم تعد محل اهتمام علماء الجمال اليوم، ولا حتى الفلاسفة ـ فقد اتجه الفلاسفة المحدثين إلى اختصار الفروض الميتافيزيقية وتجنب تحليلها، أو الاذعان بوجودها. أو عدمه لأنه لا الخبرة التجريبية ولا العقل قادر على إثبات وجودها.

فنحن في الواقع لا ندرك سوى الحقيقة الظاهرة، ولا نتعامل إلا مع الصور والظواهر المحددة، كما أن ادراكنا لها لا يتجاوز حدود الزمان والمكان. ولقد صارت الاتجاهات الحديثة والمعاصرة في الجمال قدما في اتجاه النقد الواقعي، والتحليل العلمي للظواهر الفنية والجمالية، وسميت هذه الحركة في تاريخ النقد الفني بالاتجاه الكلاسيكي، وهو الاتجاه الذي كان يراعي القواعد والمبادىء التي رآها فلاسفة القرنين السابع والثامن عشر قواعد مطلقة عامة، تصلح للعمل بها في كل زمان ومكان.

لقد رأينا مما سبق فلسفة رائد من رواد علم الجمال كان معاصراً لشيلنج ومنافساً له ويكبره بخمسة أعوام كانت اهتماماته بالجماليات لا تحتل مكان الصدارة كما في مذهب شيلنج وكان هيجل أحياناً يقلل من قيمة الفن، فالفن بالنسبة له «هو شيء من الماضي» فهو لا يشبع كل احتياجات الروح السامية فيجب على الفكر طبقاً لتعبير

---

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن عند هيجل. بحث في مجلة المحلة عدد ١٠٧ نوفمبر ١٩٦٥.
(٢) نفس المصدر.

هيجل والتي تناولها عنه ليون برنشفيج بعد ذلك أن يتخطى الفن دون التوقف عنده» لكن هذا لا ينفي ضرورة وأهمية علم الجمال بل على العكس لقد أصبح له دور ذو أهمية عن ذي قبل في عصر لم يكن للفن دور في ارضاء واشباع النفس، واخضعت فيه جميع الاعمال الفنية للنقد، فانتمى الفن مثله مثل الدين والفلسفة إلى عالم الفكر المطلق فهو يكشف الحقيقة للشعور وترجع الحاجة العامة والمطلقة للفن إلى كون الانسان كائن يتميز بالشعور والوعي، وهنا تصبح الحاجة العامة للفن هي الحاجة العقلية التي تدفع المرء للشعور بالعالم الداخلي والخارجي فيجعل منهم شيئاً يعرف فيه ذاته، ويختص الفن بأنه يظهر للحواس خواطر الفكر البشري، ويرى هيجل أن كل عمل فني ينطوي على ظاهرتين: الأولى هي المضمون، وهو ما يمثل النهاية والمعنى والثانية هي التعبير الظاهر، وتحقيق هذا المضمون فالفن هو الذي يكشف للشعور (الوعي) Conscience الحقيقة بشكل محسوس، والجمال هو الظاهرة المحسوسة للفكرة ونقصد هنا الجمال الفني لأن الجمال الطبيعي لا يتساوى معه.

ولقد اقترب هذا الاتجاه الذي ينحو إلى أضفاء الأهمية على مضمون العمل ومفهومه الروحي من الاتجاه الفني الذي ظهر في ألمانيا في هذا العصر والذي نادت به المدرسة التي عرفت باسم «نازارينيان» Nazarheniens بزعامة أوفربيك Overbeck وشنور Schnorr وقد أشار هيجل في كتابه علم الجمال Esthetique في الجزء الثالث ص ٢١٥ ترجمة جانكلفيتش بقوله عن الجمال: «إن التصوير لا يجب أن يتوقف عند تمثيل الأشياء التي يبدو أنها تشد الفكر إلى آراء عامة وعميقة ولكنها يجب أن تذهب إلى ما هو عكس ذلك تماماً لتمثل الشيء في ظاهره البسيط كما يبدو أي لدرجة أن يصبح الشيء غير ذي أهمية، ويصبح الهدف الرئيسي هو الإبداع الفني لما هو ظاهر فقط» فإن وضع التغيرات السريعة للسماء أوقات اليوم على لوحة ما يشير إلى إكتمال الفن ويتميز هيجل في نظرياته بتطبيق الجدلية الثلاثية على علم الجمال (الموضوع ـ نقيضه ـ المركب).

ولعل تقسيم علم الجمال إلى مستويين مختلفين في نظرية عصور الفن الثلاثة وترابط الفنون في نظام كامل، هي أهم نقطة تاريخية جدلية حركت فكر هيجل وكان قد سبقه إليها من قبل الإيطالي جيا مباتستا Giamabattista وكذلك نلاحظ في نظريته

عن عصور الفن التالي أولاً: إن إشارته إلى الفن الرمزي خاصة في بابل والهند ومصر تشير إلى أهمية فنون الشرق هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشير إلى رد فعل الحركة الكلاسيكية إلا أنه من الناحية التفصيلية فإنه لم تكن لدى هيجل معلومات كافية عن أشكال هذا الفن، بينما أشار هيجل إلى الفن الأغريقي فأشار إلى العصر الكلاسيكي. وكانت الرومانسية بالنسبة له هي الفن القوطي، وفن معاصريه، وهي أيضاً الفن المسيحي[١].

وقد يؤخذ على هيجل أن تحليله لهذه العصور يعد رسماً غير واضح المعالم لتفسير الفن إجتماعياً، هذا فيما يتعلق بعصور الفن، أما ما يتعلق بترابط الفنون فهو يجمع الهندسة والشعر وفقاً للترتيب الآتي. الهندسة، النحت، التصوير، وهذه هي مجموعة الفنون الموضوعية. أما الفنون الذاتية فتضم الموسيقى ثم الشعر، وهذا التنظيم للفنون لا يتعارض مع نظرية العصور ولكنهما يتداخلان، فالفن الرمزي يظهر جلياً في الهندسة، والفن الكلاسيكي يعبر عنه النحت قبل كل شيء ويتمثل الفن الرومانسي في التصوير ثم الموسيقى والشعر ويعد الفن الأخير هو أسمى الفنون، بل هو الفن العالمي لأنه يمثل كل الفنون الأخرى.

وعندما قارن هيجل بين الموسيقى والهندسة تنبأ بالشكلية الموسيقية، كما نجدها عند هانزليك Hanslick أو سترافينكي Stravinsky ولكنه أعرض عنها ليضع نظرية أكثر شاعرية عن الموسيقى.

والشعر عند هيغل ـ كما سبق أن رأينا ـ يمثل المرحلة الجدلية السامية للفن، وفي نفس الوقت يعلن نهايته فقد ذهب إلى أن العمل الفني يصبح جيملاً كلما كانت حقيقة مضمونه الروحي أكثر عمقاً، وإذا وجد هذا المضمون تمثيلاً في الفن تحول الفكر لما هو أبعد من ذلك فيتحول إلى الشكل الموضوعي ويرفضه ويلج في ذاته ويصبح الفكر المطلق دين بعد أن كان فن في ذاته وتبدأ مرحلة جديدة ولكن يقف هنا دور عالم الجمال[٢].

---

(١) Souriau Etienne: **Clefs pour** P.40.

(٢) Ibid.

١٢ ـ شوبنهور Schopenhauer Arthur (١٧٨٨ ـ ١٨٦٠)

فيلسوف مثالي ألماني، يعد أحد تلامذة كانت، درس في برلين وفرانكفورت منذ عام ١٨٣٢ ويعد كتابه العالم إرادة وتمثلاً هو الكتاب الرئيسي له الذي وضع فيه أسس مذهبه.

والواقع أنه لا يمكن فصل فلسفة شوبنهور في الجمال والفن عن فلسفته بصفة عامة، وعلى هذا النحو يصبح الفنان شأنه شأن الفيلسوف فهو مثله عبقرياً، بل ويملك القدرة على التأمل الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية وللفن وظيفة تطهرية، فهو يهدف إلى الوصول إلى نوع من الغناء التام، أو الغبطة الشاملة التي تتحقق بها إرادة الفنان ومقدار أبداعه الفني.

وسوف نحاول القاء نظرة تفصيلية على فلسفة الفن عند شوبنهور من خلال مؤلفه الكبير العالم إرادة وتمثلاً. الذي يظهر فيه مقدار أرتباط مفهوم علم الجمال بميتافيزيقاه المثالية.

وتنحو فلسفة شوبنهاور إلى تعميق الحياة الخلقية الوجدانية. من خلال رؤيتها التشاؤمية لحياة الانسان، واعتبارها أن أصل الشر هو عبودية الإرادة، والتعلق بالحياة[١].

ولقد ذهب شوبنهور إلى أن التعلق بالحياة، وعبودية الإرادة التي تنجم عن قصور العقل في إشباعها هي من العوامل التي تسبب للانسان الألم والمعاناة، وتفقده السكينة والهدوء تلك الحالة التي لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تأمل الجمال، وممارسة الحياة الأخلاقية الفاضلة.

ويرى شوبنهور أن بامكان الانسان التغلب على الإرادة وقهرها وهو لا يبلغ هذه الحالة إلا من خلال ممارسة الفن.

---

(١) Schopenhauer: The World as Will and Representation T. by E,F.J Payne, U,A,R Dover Publications, Inc. New York 1966.

وهكذا يترسم شوبنهور طريقين للحد من سيطرة الإرادة وعبوديتها أحدهما مؤقت، ويتحقق في لحظات.. التأمل الجمالي، والآخر دائم ويتمثل في ممارسة الأخلاق الفاضلة، والزهد.

شروط الاستمتاع الجمالي:

يذهب شوبنهور إلى أن هناك شرطان للمتعة الجمالية لا يمكن لها أن تتحقق بدونهما هما: توافر الاسن (الذات العارفة)، ووجود الموضوع (باعتباره موضوعاً للجمال) فعندما تنظر الذات العارفة أو (المتأملة) لموضوع تأملها، فإنها لا تراه باعتباره شيئاً جزئياً أو مادياً يمثل أمامها، بل تراه باعتباره مثالاً أفلاطونياً[١].

ويتوقف التأمل الجمالي عند شوبنهور على الذات المتحررة من أسر إرادتها، أي الذات الخالصة من ميلها لإرادتها. والتي تتجه صوب الموضوع الجمالي تحاول إدراكه وهي متحررة من العلاقة بالإرادة أو المشيئة وعندئذ تشعر بالسكينة وهي حالة الخلو من الألم، أو الخير الأسمى الذي هو حالة الآلهة.

يقول شوبنهور في معرض كتابته عن ألم، وصراع الإرادة:

«إن الانسان يدرك الأشياء بدون إهتمام شخصي أو ذاتي ولكن بموضوعية خالصة، وعندئذ يشعر بحالة السكينة التي هي حالة الخلو من الألم، الحالة التي أثنى عليها أبيقور وأعتبرها الخير الأسمى انها حالة الآلهة التي تتحرر فيها من صراع الإرادة الشقي.. وتتوقف عجلة أكسيون عن الدوران[٢].

وعلى هذا النحو تتأثر الفنون عند شوبنهور بالذات أو المتذوق، فكلما تحرر الفن من عبودية الإرادة كلما بدأ صافياً كاملاً أما ما يعتريه من النقص فيعزى إلى أنه لم يخلص تماماً من أدران الإرادة، ولم يتحرر من عبودية الرغبة.

---

(١) Ibid P.254.

(٢) تحكي الأساطير الأغريقية أن Ixion قد عوقب بشدة عندما حاول أن يجتذب جونو من جوبيتر Jupiter فربط في عجلة تدور إلى الأبد في لهيب الجحيم. وهذه إشارة من شوبنهور إلى مقدار شقاء الإرادة وعذابها الأبدي الذي لا ينتهي عند حد.

ويرى شوبنهور أنه لكي يصبح الانسان مستمتعاً بلذته الجمالية ينبغي عليه أن يتخلص من إرادته ومن فرديته ومن أهوائه الخاصة، ويصبح مشاهداً حراً نزيهاً يقول شوبنهور في مسألة التأمل الخالص للفن.

«عندما نتحرر من الإرادة فإننا نسلم ذواتنا للمعرفة الخالصة، ونصبح في عالم تغيب فيه الأشياء التي تستميل إرادتنا. . . ونرتفع بعيداً عن كل ذلك، ونصبح كما لو كنا في النوم أو الأحلام وتتلاشى السعادة، ولا نصبح عندئذ أفراداً فالفرد يمكن أن ينسى، وتظل مجرد الذات العارفة فحسب التي تطل كعين واحدة على كل المخلوقات العارفة. . وهنا تتلاشى جميع الاختلافات الفردية، وعندئذ فسوف يستوي في نهاية الأمر أن تكون العين المدركة هي لملك قوي، أو لشحاذ يائس، لأنه لا البهجة ولا الألم يمكن أن تجتاز معنا تلك الحدود»[١].

وتتوقف التجربة الجمالية ـ التي تخلص نفس الانسان وتحرر إرادته ـ بشكل كبير على الجانب الموضوعي المتعلق بالمثل الأفلاطونية أذ يذهب شوبنهور إلى أن العلاقة تقوى بين الذات وموضوعها، أو بلوغ موضوعها وهو المثال الذي لا يتحقق إلا عندما تتحول الذات إلى «ذات عارفة خالصة» مجردة من الإرادة، خالصة من الأهواء والانفعالات، بريئة عن المشيئة. فهنا فقط يصبح الموضوع الجمالي مثالاً أو صورة خالدة.

ويفرق شوبنهور في عرضه للإرادة بين الشخص العادي، والعبقري. فالأول ينساق بعد لحظات تأمله الجمالي في دوامة الوجود وتستميله إرادته، وحبه للحياة، فيرى الأشياء من حوله في جزئيتها، وتتحكم فيه عواطفه. في حين أن العبقري يبرأ من كل هذه الانفعالات ويصبح ذا نظرة ثاقبة، وموضوعية، أي متجردة من الهوى والمصلحة.

وهكذا يبدو الشخص العبقري وقد تجرد من أنانيته وأغفل وجود الأنا في هويته، ومن ثم أمات إرادة الحياة التي تعد مصدراً لتعاسته، وتردده وحيرته، ويأسه

---

(١) Ibid.

وتلك هي الصفات التي تقترن بابقاء إرادة الحياة في الفرد العادي، وهي التي تضلله عن رؤية الحقيقة والتوحد بموضوع إدراكه في عالم المثل (الأفلاطوني).

ويمكننا إجمال مميزات أو خصائص العنصر الذاتي من عناصر التجربة الجمالية على النحو التالي:

١ ـ الشخص المتأمل في تجربته الجمالية هو الذي يموت فيه الشعور بالأنا (بالأنانية)، فلا يفكر في ذاته على أي نحو من الأنحاء.

٢ ـ الشخص المتأمل هو العنصر الذاتي الذي يستغرق في إتحاد صوفي داخل العمل الجمالي بعد أن يصبح في هوية واحدة مع الأشياء والموضوعات.

٣ ـ الشخص المتأمل هو الذي تموت فيه إرادة الحياة المتجسدة في الرغبة والمشيئة والميول النفسية، ولا يبقى منه إلا الشعور المجرد بتمثل العالم.

٤ ـ يلازم وجود الشخص المتأمل ـ حال تأمله ـ موضوعاً للتأمل كأن يكون لوحة فنية، أو تمثالاً مبدعاً أو منظراً طبيعياً خلاباً، أو غيره من صور الجمال حوله.

ويعود شوبنهور بعد أن يرسم للنفس طريق الخلاص عن طريق إتحادها بعالم المثل، والانطلاق بها إلى عالم الفن، والكشف عن مثاليته بعد تجريدها وتنزيهها من أدران الإرادة، يعود ليفسح مجالاً آخر لتطهيرها وتهذيبها وتخليصها من كآبة، ويأس إرادة الحياة هي مجال الاخلاق الفاضلة والزهد، «فهو الذي يطهرها من شوائب الرغبة والانفعال، والهوى[١]».

ويذهب شوبنهور في مسألة الزهد باعتبارها موضوعاً للخلاص إلى تحديد الصلة بين إرادة الحياة، وبين الجسد ثم ينتهي إلى أن الثاني يعد تجسيداً للأولى، ورمزاً لضعفها وشريتها، وأنه لما كان لا هروب من أضرار هذه الإرادة في وجود تعبيرها المتجسد المتمثل في الجسد فمن ثم كان من الضروري أن تهمل الإرادة، وبالتالي يغلق الباب أمام مطالب وشهوات الجسد التي تتمثل بأعلى صورها في الغريزة الجنسية التي كانت محل تقديس اليونان، فأشاروا إليها في فلسفتهم وأشعارهم. فقد قال

---

(١) Schopen hauer, **The World as will and Representation** (1) P.197.

هزيود وبارمنيدس بأن الأيروس هو الأول والخالق، كما أنه يعد المنبع الرئيسي التي صدرت عنه كل الأشياء[1].

وفضلاً عن الإتجاه إلى قتل أو إماتة شهوات الجسد فان شوبنهور يرى ضرورة تهذيب النفس، وذلك بتخليصها من الشعور بالأنانية الذي ينشأ من صراع الإنسان مع الغير ومن محاولته تأكيد ذاته. عن طريق إنكار وجود الآخرين ومحاولة القضاء عليهم، وخاصة إذا تعارضت إرادته معهم واختلفت رغباته مع رغباتهم. والأنسانية - في تصور شوبنهور - صورة من صور صراع الإرادة في طبيعة الانسان[2]، وبقدر ما يرقى الانسان في سلم وعيه (معرفته) فإنه يكون محتماً على هذا الشعور بالأنانية الوصول كذلك - شأنه شأن الألم والمتعة - إلى أعلى درجة له، وهو يتجسد في صراع الفرد مع الغير، ومدى تغلغل الأنانية في طبيعة الانسان، سواء على مستوى الفرد أو النوع وما تسببه من حدوث حالة الحرب (حرب الجميع ضد الجميع) على حد تعبير توماس هوبز[3].

ويحاول شوبنهور أن يفسر الأنانية فيذهب إلى القول بوجود عالمين: أحدهما صغير، والآخر كبير، الأول هو عالم الذات. والثاني هو وجودها في العالم باعتبارها ظاهرة من ظواهره[4] التي تقع في حدود تمثلاتنا العقلية وهنا ينشأ الصراع الأزلي بين العالمين، العالم الذي ينحو إلى تأكيد الذات باعتبارها مركز الكون وأساس العالم، ومنبع الحياة والحركة. هذه الذات الانسانية التي تفهم العالم، وتتمثله عقلياً، أنها تتضاءل عندما تحس نفسها ضائعة، تائهة، حزينة، معذبة، في وسط هذا الزمان والمكان اللامتناهيين. وعلى هذا النحو تنشأ الأنانية عند الفرد من اجتماع عاملين هما إحساسه بعظمته باعتباره مركز الكون (على نحو ما جاء عند أرسطو) وشعوره بالهوان والضعف لإحساسه بوجوده باعتباره ظاهرة من بين آلاف الظواهر التي يمتلىء بها

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) توماس هوبز: فيلسوف انجليزي ومن رواد علم السياسة عاش ما بين عامي ١٥٨٨ - ١٦٧٩ ومن أشهر كتبة كتاب التنيني **The Leviathan**.

(٤) Schopen hauer: **The World as will and Representation,** VII P.244.

العالم. فضلاً عن اغفال الآخرين لوجوده المشخص، وعدم اكتراثهم به. هذه الدوافع مجتمعة تنمي في أعماق الانسان أو العالم الصغير) على حد تعبير شوبنهور الأنانية أي التمركز حول الذات الذي يدفعه إلى تدمير العالم، والآخرين إذا ما تعرضت إرادتهم ورغباتهم مع إرادته الفردية.

ويتولد الظلم والشر من عنفوان الأنانية وتسلطها الدائم على ضمير الانسان، فالأناني يوقع الشرق والظلم بالآخرين. ويضر بمصالحهم نتيجة حبه الشديد لذاته، وكذلك نتيجة تفكيره المطلق في مصلحته.

والمظلوم شخص معتدى عليه ومقهور، يشعر بانهزام إرادته أمام الآخرين، وأنه حرم من تأكيدها.

أما الظالم فهو شخص أناني أثيم اعتدى على حرية الآخرين، وسلبهم حق تأكيد إرادتهم[١]، وهو غالباً ما يشعر بالندم والحزن على ما اقترفه من مظالم مع الآخرين. وقد يكبر شعور الندم في نفسه ويصل به إلى حذ القتل وهكذا تقوم القوانين وتؤسس الدول في ضوء هذه المشاعر العدوانية الآثمة التي يتعامل بها أبناء البشر مع بعضهم البعض. فالانسان الذي يود الأمان يجدر به أن يضحي بحقه في ظلم الآخرين، مقابل تضحية الآخرين بهذا الحق ـ ومن هنا نشأ العقد الاجتماعي[٢].

---

(١) Ibid.

(٢) العقد الاجتماعي كان حق الملكية والمحافظة عليها من الأمور العسيرة في حالة الطبيعة، فقد جار البعض على حقوق جيرانهم وطمع الآخرين في أملاك البعض، فتفشت حالات أغتصاب الملكيات والاعتداء على الجوار، وظهرت السخرة والطمع، وانتشر الشعور بالسخط والظلم في الحالة الطبيعية الأولى.

ومع انتشار الحسد والغيرة وتغلب الأقوياء على الضعفاء تحولت حالة الفطرة الآمنة من حالة سلام وأمن وحب، إلى حالة حرب وخوف وكراهية، وصراع على الممتلكات الخاصة، وتحول حق الملكية الطبيعي الذي وهبته الفطرة الأولى للانسان ـ والذي بمقتضاه أمن الناس الشرور باحترام بعضهم لملكيات البعض ـ إلى رأس حربة في صدر كل انسان، فتحول معه مجتمع الطبيعة إلى مجتمع حرب ونزال وصراع.

والعقد الاجتماعي يعني تعاقد يضم طرفين هما: الشعب والحكومة أو الملك، ولا يصبح العقد لاغياً إلا اذا أخل أي طرف منهما بالتعاقد فإذا حدث وأهمل الملك في مسئوليته تجاه الشعب، أو أخل بتعهداته أو تعدى السلطات التي خولها له الشعب تعين عزله.

أما وجود الخير عند شوبنهور فهو موجود نسبي موقوف على استحسان الرغبة واتجاهها نحوه، فالإرادة تميل طبيعياً إلى ممارسة الخير، لكن لما كانت الإرادات متعددة فقد تعددت سبل تحقيقه، ومن ثم أصبح وجود الخير نسبياً يختلف من شخص لآخر، ومن بلد لآخر، بل ومن عصر لآخر والأكثر من هذا أن يختلف الخير في ذات الشخص نفسه من وقت لآخر.

وإذا كان الخير نسبياً فإن الشر نسبياً بنفس الدرجة لأن ما لا ترغب فيه الإرادة يعد شراً، ولما كانت الإرادات تختلف فقد اختلفت الإتجاهات والآراء فيما يتعلق بموضوع الشر وأصبح الشر نسبياً كذلك.

ويذهب شوبنهور إلى أن الفضيلة والزهد من وسائل التخلص من إرادة الحياة، والفضيلة عنده عقلية، بيد أنها لا تضاد العقل، وتقوم على مبدأ الشفقة أو التعاطف الذي يصل إليه الانسان عن طريق إختراق حجاب أو ستار (المايا) ـ الوهم أو الخداع ـ ويرى الحقيقة ماثلة في عذاب الإرادة وألمها الذي يشترك فيه مع الجميع فيشعر عندئذ بالتعاطف الوجداني أو المشاركة الوجدانية مع الآخرين.

ويتوقف الوصول إلى أعلى درجات الفضيلة على الانسان الذي يحاول جاهداً إزاحة ستار المغريات والوهم عن حقائق حياته الروحية.

وفضلاً عن الفضيلة يذكر شوبنهور موضوع الزهد باعتبارها مرحلة تعتمد على المجاهدة في سبيل القضاء على إرادة الحياة في الانسان.

ويتمثل الزهد في السعي وراء الفقر الاختياري، مثل التنازل عن الثروة أو الجاه، فضلاً عن كبح إرادة الانسان في كل ما يشعره باللذة أو المتعة في حياته.

= وبموجب هذا العقد يتنازل الأفراد عن حقوقهم في الحياة وفق قانون الطبيعة، وعن الحق في عقاب من يخرج على هذا القانون ـ لذلك تتناول طبيعة العقد الموافقة من قبل الأفراد أو الأغلبية على التنازل عن جزء من حقوقهم الطبيعية الخاصة بالدفاع عن أنفسهم، ومعارضة الخارجين على القانون الطبيعي إلى المجتمع ككل. والهدف من التعاقد هو تنظيم حماية الحقوق الطبيعية للفرد وما يمتلكه من حقوق كحق الحياة والملكية والحرية.

وينبغي أن نفرق بين نوعين من السعادة التي ينشدها الانسان في حياته عند شوبنهور - الأولى هي السعادة التي يحققها الانسان في الخلاص عن طريق الرؤية الحدسية للمثال الأفلاطوني في عالم الفن الجميل - وهي سعادة وقتية تزول بزوال الموقف الذي يتطلبهم أما السعادة الناجمة عن الأخلاق عند شوبنهور فهي سعادة أبدية لا حد ولا نهاية لها في حياة الفرد الذي يسلك في سبيل الخلاص.

ولقد تمسك شوبنهور بنظريته الأخلاقية القائمة على الزهد والخلاص، وتخليص النفس من إرادة الحياة إلى درجة تصور معها أنها تصلح لأن تكون نظرية في الدين واعتقد في نفس الحال في رؤيته للفن الذي اعتبره أداة لتطهير النفس من رغباتها، وإرادتها الغلواء في حياة الشقاء والألم.

شوبنهور وتقسيم الفنون:

يقوم تقسيم شوبنهور للفنون على أساس أهميتها فيضع الموسيقى في قمة هذا التقسيم، ويرتبها إبتداء من فن العمارة ثم النحت، فالتصوير ثم الشعر (التراجيدي).

ويذهب شوبنهور إلى أن الموسيقى هي الإرادة النقية التي تجسدت لتحقيق تمثلها ووجودها في العالم، فهي لذلك تعد من أرفع أنواع الفنون وأسماها.

وقد حاول شوبنهور أن يقدم نظريته الفنية ورؤيته في الفنون من خلال ميتافيزيقاه المثالية. فقد رفض أن تكون السيمترية معياراً أو محكاً للجمال المعماري. أو الجمال بصفة عامة، ورأى أن اكتشاف الجمال في المعمار يقوم على أساس التوحد والاندماج بين المشاهد والموضوع الجمالي. أما فن النحت والتصوير فقد ذهب شوبنهور إلى أنهما ناقصان لأنهما لا يعبران عما يجسدان بالصوت، كما رأى ضرورة الاعتماد على النظرة الذاتية أثناء تأمل المناظر الطبيعية في فن التصوير، وكذلك التركيز على التأمل الموضوعي الخالص للطبيعة. والحق أن اتجاه شوبنهور في التصوير من الطبيعة يأتي على عكس التصور الحديث لهذا الفن. ففي حين يرى الأول ضرورة التمثل الموضوعي الخالص للطبيعة، يرى الفن الحديث - كالمدرسة الانطباعية - ضرورة

إحلال النظرة الذاتية للطبيعة محل النظرة الموضوعية[١].

أما فن الشعر فقد أخطأ شوبنهور عندما فصل بين المادة والصورة أو الشكل والمضمون ـ ولما كان تأثير ميتافيزيقاه على الفن كبيراً فقد رأى أن يصور المثال فحسب في الشعر دون مراعاة لشكل القصيدة، ومن ثم فقد غفل عليه أهمية الربط بين الشكل والمضمون، وأنهما يمثلان وحدة العمل الفني.

أما الموسيقى عند شوبنهور فقد كانت أسمى أنواع الفنون أكثرها استغراقاً في فلسفته، ولهذا فقد أهتم بالنوع الخالص أو موسيقى الآلات فيها، وبذلك الاهتمام يخالف شوبنهور الفلاسفة ويتجه بفن الموسيقى إتجاهاً مغايراً والموسيقى عنده هي تجسيد للإرادة الكلية وتعبير موضوعي ومباشر عنها. فكأنها تعبير عن العالم، بل انها تصبح كالمثل ذاتها. التي تمثل مظاهرها المتعددة عالم الأشياء الفردية.

لهذا فقد اختلفت الموسيقى عن غيرها من الفنون الأخرى وسمت عليها، فهي ليست صورة للمثل الأفلاطونية، بل هي صورة مجسدة للإرادة نفسها التي تعد المثل مظهراً موضوعياً لها، ومن ثم كان تأثيرها أقوى، وأعمق من كل الفنون الأخرى، والسبب في ذلك أن الأخيرة لا تتحدث إلا عن مظاهر، في حين تتحدث الموسيقى عن الشيء في ذاته[٢].

ورأى شوبنهاور أن فنون العمارة والنحت والتصوير لا تعبر إلا عن مراحل متدرجة، تكشف عن إرادة الانسان وجهوده، أما الموسيقى فهي المجموع الكامل لكل تعبير فني وصوت الإرادة الكاملة للانسان والطبيعة.

وجدير بالذكر أن شوبنهور يتفق مع كل من كانت وهيجل في رأيهما عن تعبير الموسيقى عن فن غير محدد المعالم ـ فهي لا تقف عند حد المشاعر الفردية في الأوقات الجزئية المحددة بل تعبر عن طبيعة هذه المشاعر[٣].

---

(١) سعيد محمد توفيق: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ص ٢٥٨.

(٢) Schophenauer: **The World as Willand Representation,** V.1 P.196.

(٣) Ibid.

تعليق وتقييم:

قدم لنا شوبنهور فلسفة جمالية مثالية قامت على أساس التطهر والسمو وقتل إرادة الحياة التي تدفع الانسان لإرتكاب الجريمة والخطأ، ولو أننا تأملنا فكرته عن الإرادة لوجدناها تشبه إلى حد كبير نفْس فكرة الإرادة عند ديكارت الذي ذهب إلى أنها منبع الخطأ في حياتنا «وأنها أوسع نطاقاً من الذهن لذلك فهي مصدر لاخطائنا[1]» على حد قوله في المبادىء، كما يقول في التأملات. . . » ولما كانت الإرادة من شأنها ألا تبالي فمن أيسر الأمور أن تضل وتختار الزلل بدلاً من الصواب، والشر عوضاً عن الخير مما يوقعني في الخطأ والإثم[2]». وهذه هي الإرادة الإنسانية عند ديكارت التي تعلوها إرادة الخالق ومشيئته، تلك الإرادة العالية التي يخضع الانسان لها راضياً، شاكراً الله على نعمته وليست الإرادة الكلية المتمثلة في الانسان والعالم والتي أراد لها شوبنهور أن تصبح ديناً فلسفياً أو نظرية في الدين بيد أنه يستدرك في نصوصه ويقول: ولكن هل يوجد دين بدون ديان؟!!!!! ولعل السبب في هذا التساؤل هو أنه كان غير مؤمن بوجود الله، كما كان العدم في تصوره هو طريق الخلاص، وليس الإيمان بالله أو الاخلاص في العبادة.

ويتفق شوبنهور من جهة أخرى مع الإتجاه المالبرانشي الذي يدعو إلى الفضيلة، وسلوك سبيل الزهد في الحياة، وكذلك محاولة إماتة الرغبات والشهوات، والميول ـ أي إماتة الرغبة الحسية التي تدفع الانسان إلى إرتكاب الخطأ. إن هذا الإتجاه واضح في مذهب شوبنهور المثالي بيد أنه يدافع فيه عن اليأس والتشاؤم، ويهدف منه إلى إماتة الرغبة وإغلاق طريق الأمل في وجه الإنسان فإذا كان الأول ينزع بصفته مسيحياً كاثوليكياً إلى سلوك سبيل إماتة الشهوة، وممارسة الزهد، وترويض النفس، فما ذلك إلا لأنه كان ينتظر مثوبة الخالق ونعمته، آملاً في الفوز بالأبدية السعيدة: أما شوبنهور فماذا كان يقصد من قهر النفس وقتل الرغبات، ووئد إرادة الحياة والخلاص عن طريقي الفضيلة والفن؟ لقد كان يقصد الخلاص بدون أمل، لأنه لم يكن يعرف نعمة الدين، ولعل فقدانه للشعور بوجود الله، هو الذي صبغ ميتافيزيقاه رغم محاولته توخي

---

(١) Descartes, **Principes. A.T.** Tome IX P N 35 P.83.

(٢) ديكارت: التأملات: ت د. عثمان أمين التأمل الثالث ص ١٣٦ .

الفضيلة، وتهذيب النفس، والخلاص بها من سجن الجسد والملذات - بطابع التشاؤم. ففي الوقت الذي كان يسعى فيه مالبرانش إلى تنقية النفس من شوائب الحس، وصقلها بالفضيلة والإيمان في سبيل أن تتلقى المعرفة أو الإلهام عن طريق «الرؤية في الله» فأن شوبنهور كان يسلك طريق الخلاص الميتافيزيقي، فيبلغ بالنفس حداً تتمكن فيه من الكشف عن المثال الأفلاطوني.

وهناك وجه للشبه بين موقف شوبنهور من الانسان وموقف بسكال منه ففي حين يرى الأول أن الانسان أناني بطبيعته متكبر بفطرته يحس بأنه مركز الكون وأصل العالم، بيد أنه ضعيف عاجز يحس بالنقص والضآلة عندما يكتشف أنه لا يعدو أن يكون مجرد ظاهرة من بين آلاف الظواهر التي يمتلىء بها الكون من حوله. ومن جهة أخرى فأنه يحس بضآلته أمام الآخرين الذين يغفلون أو يتغافلون عن وجوده في حين أنه يكون أنانياً متسلطاً متمركزاً حول ذاته يشعر بالقوة والخيلاء. وعلى الرغم من وجود هذا التشابه بين موقف كل من الفيلسوفين من الانسان، بيد أنهما يختلفان فشوبنهور يركز في ميتافيزيقا الانسان على البعد الميتافيزيقي فينظر إليه باعتباره ظاهرة، ويرجع إحساسه بالألم والعجز إلى ما يحسه من شعور الإهمال ممن حوله، في حين يضيف بسكال إلى موقف مالبرانش بعداً لاهوتياً جديداً يفتح له الطريق المغلق إلى الإيمان بالخالق وقدرته وهو إحساس الانسان بالضعف والجهل في فهم فسيولوجية أدق الكائنات الحية. هذا الموقف الذي يمثل للانسان مفارقة مطلقة. إنه موقف إحساسه بالعجز والحاجة إلى موجود أعلى منه. وهذا الموقف الدائم بالقصور والعجز هو ما يجعله ينطلق إلى الإيمان بالدين.

وكما أننا نجد لموقف شوبهور الميتافيزيقي أصداء في مذاهب فلاسفة المدرسة العقلية أمثال ديكارت ومالبرانش، وبسكال فان ميتافيزيقا الفن عنده كانت قد وجدت ما يتفق معها، وما يختلف في مذاهب فلاسفة الفن القدماء، والمحدثين أمثال أفلاطون وكروتشه.

فهو يتفق مع أفلاطون في طريقة بحث النفس الخالصة عن المثل بعد أن تتخلى عن إرادة الحياة، وفي ذات الوقت يتفق مع كروتشه في تأكيد إنفصال العنصر الموضوعي للعمل الفني عن شرائط الوجود، ووجوده مستقلاً وفي مثالية، فلا تستطيع

الكشف عنه سوى روح (ذات) تجردت من أوهامها، وتنزهاً عن أغراضها. ومع ذلك فإن ثمة وجه للإختلاف يبرر بين شوبنهور وكروتشه بشأن موضوع الصورة والمادة في العمل الفني، فقد فصل الأول بين الشكل والمضمون، ولم يهتم سوى بالمضمون المثالي. في حين أن كروتشه لم يجعل للمضمون خصائص فنية سابقة على العمل، أو الخلق الفني. وإذا كان للمضمون قيمة فانه لا يكتسبها إلا من خلال العمل الفني ذاته.

يقول كروتشه في المجمل في فلسفة الفن: «. . . .إن العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً بل هي الكون كله منظوراً إليه من ناحية الحدس. وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية: لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية التعقل، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية الإرادة»[1] وفي هذا النص نلاحظ كيف يربط كروتشه بين المضمون والصورة ولهذا يصح أن نقول معه أنه لا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه يكون خارجاً عن الصورة الحدسية. وما الفكر، والعقل والتخطيط، والتجربة، والإرادة إلا وسائل موضوعة لخدمة الفن، لكنها ليست بذاتها فناً.

مناقشة منهجية لجماليات شوبنهور

عرضنا لفيلسوف له شأنه الكبير في عالم الجماليات وأحد الذين يكملون فريق كبار النظريين الرومانسيين وترجع أهميته إلى تأثيره الكبير على الفن خاصة على ريتشارد واجنر Richard Wagner.

والحق إنه لا يمكن فهم علم الجمال إلا بعد فهم ميتافيزيقاه وشوبنهور فيلسوف مثالي يجعل من العالم المحسوس تمثيلاً خالصاً وهنا يكمن ابتكاره فهذا التمثيل ينبع أساساً من الإرادة سواء كانت إرادة الكينونة أو إرادة الخيال إلا أن هذه الإرادة سيئة كالانسان وكالعالم أجمع وذلك يرجع لتشاؤم شوبنهور الشديد، والعملية التي تولد

---

(١) بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ت سامي الدروبي دار الفكر العربي، القاهرة طبعة أولى ١٩٤٧ ص ٥٦، ٥٧.

هذه الإرادة تدخلنا في هموم لا تنتهي وشعور بالسخط والآلام، وفي هذه الظروف كيف يمكننا التحرر من هذه المأساة؟

ويرى شوبنهور أن هناك طريقتان للتحرر من هذه المأساة الأولى أخلاقية، وتتمثل في الشعور بالشفقة وإلغاء الفوارق بين البشر، أما الفن فهو الوسيلة الثانية التي تحررنا من إرادة الحياة والتأمل الجمالي يصل بنا إلى عالم الأفكار فهي أول تعبير عن الإرادة.

وكما نرى فشوبنهور قريب من الفلسفة الأفلاطونية أكثر من قربه من أفلاطون نفسه، وهكذا يحررنا الفن بترك كل من الإرادة والرغبة في الحياة معلقتين، كما يعطينا تجربة الحياة السامية التي سنجدها إذا توقفنا عن الحياة.

ولن نتعرض هنا لتفاصيل الجدلية الحسية التي يجمع فيها شوبنهور كل الفنون التي تنقسم إلى فنون سمعية وأخرى بصرية.

وعندما يضع شوبنهور الموسيقى على قمة هذه الفنون ويعتبرها مستقلة تماماً عن أي صورة مكانية أو عن كل فكر مجرد، فإنه يعتبرها شكل من أشكال حياتنا الداخلية أي الزمان وهو يستوحي هذه الفكرة من فلسفة كانت، يقول شوبنهور:

فهي الإرادة بذاتها حتى إننا يمكننا القول أن العالم هو موسيقى مجسدة ويعد الشاعر مالارميه Mallarme من بين الشعراء الذين تابعوا شوبنهور خاصة في تأثره بفكرته عن أصل الشعر الخالص أو (الموسيقى) على حد تعبيره.[١]

ومع أن الفكرة الأخيرة التي فسرت العالم بالموسيقى تعني ضمنياً إبداع العالم إلا أن شوبنهور تجاهلها تماماً فلم يكن يعنيه الإبداع في شيء لقد كان يصب إهتمامه على فكرة الفن المحرر، ويضع التأمل بجانب الظاهرة الجمالية الكاملة، فالعبقرية كما يؤكدها شوبنهور هي التأمل الفطري للأفكار، وهو هنا يحاكي أفلاطون الذي يضع الظاهرة الجمالية كاملة وملاصقة للتأمل والحب اللذان يسموان بنا إلى الأفكار، ويضع أفلاطون كل نظريته في علم الجمال على الجدلية الصاعدة[٢] .

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

١٣ ـ كوندياك: Condillac (١٧١٤ ـ ١٧٨٠)

كان لكوندياك الفيلسوف الحسي الفرنسي اهتمام كبير بالفن خاصة بفن الموسيقى والشعر وسوف نعرض لفلسفة الجمال والفن عنده من خلال القاء الضوء على الموضوعات التالية:

- ـ مقدمة.
- ١ ـ القدماء بين الموسيقى، والشعر.
- ٢ ـ التعبير بين الموسيقى، والكلمات.
- ٣ ـ الحساسية والخيال عند الإغريق.
- ٤ ـ لغة الحركة وخصوبة الخيال.
- ٥ ـ العادات والعرف وتقدم الفنون.
- ٦ ـ فن الموسيقى بين الخبرة، والتذوق.
- ٧ ـ الإنشاد والموسيقى بين القديم، والحديث.
- ٨ ـ أسباب نشأة الإلقاء البسيط المعاصر والاختلاف بين عروض القدماء، والمحدثين.
- ـ تعليق وتقييم.

مقدمة:

يبحث كوندياك في الفصل الخامس من كتاب «المقال» في الفنون بصفة عامة لكنه يخص الموسيقى Musique بالذكر فيسرد تاريخها باعتبارها جزء لا يتجزأ من اللغة، كما يبحث صلتها بعروض الشعر ونظامها الديوتوني (مبدأ انتظام القوة)، والنشأة التاريخية للموسيقى عند الرومان واليونان وتطوراتها اللاحقة، والتحسينات التي أدخلت عليها والتمييز بين موسيقى الماضي والحاضر، والدور الذي كانت تلعبه الموسيقى في مجالات الشعر والمسرح بين الماضي والحاضر وخصوبة الخيال اليوناني والأغريقي عن الخيال في القرن الثامن عشر.

وسوف نشير إلى كلف كوندياك يغني الموسيقى والشعر وتطرقه إلى دراسة بقية

الفنون كالغناء والمسرح من خلال دراسة نشأتها وتنوعها عبر تاريخها الطويل. وسوف نحاول عرض فلسفة الفن عند كوندياك من خلال مناقشة ما تضمنه فكره عنها في هذا الفصل من «المقال».

١ ـ القدماء بين الموسيقى والشعر:

يقول كوندياك في استهلال فصل «الموسيقى»: كنت حتى هذه اللحظة مضطراً إلى إفتراض معرفة القدماء بالموسيقى وقد حان الوقت لسرد تاريخها باعتبارها ـ على الأقل ـ جزء لا يتجزأ من اللغة.

٤٣ ـ كانت عروض الشعر في أصول اللغات عديدة ومتنوعة ومن ثم كانت الانحناءات والانعطافات تعد طبيعية في مخارج الألفاظ ولقد نشأت أول فكرة عن الهارموني أو تآلف الأنغام Harmonie عندما طربت الأذن بالصدفة لتوالي بعض المقاطع اللفظية واستعادتها.

٤٤ ـ وقد يبدو لنا النظام الدياتوني Diatonique مألوفاً وطبيعياً اليوم ـ وهو ذلك النظام الذي تتعاقب فيه المقامات وأنصاف المقامات الصوتية ـ حتى أننا نعتقد أنه قد عرف أولاً من الناحية الزمانية لكننا بمجرد اكتشافنا للنغمات ذات العلاقات الحساسة ما نلبث أن نستدرك ونقر بأن التوالي قد سققه.

وما دام قد ثبت أن التقدم بالفواصل الثلاثية والخماسية والثمانية يرجع إلى ذات المبدأ الخاص بالهارموني وهو وقع الأجسام الرنانة، وما دام قد تم التأكد من أن النظام الدياتوني ينشأ من هذا التقدم فيمكننا استنتاج أن العلاقات بين الأصوات والأنغام تكون حساسة بدرجة أكبر في التوالي الهارموني أكثر منه في النظام الدياتوني.[١]

فإذا ما ابتعد النظام الدياتوني عن مبدأ الهارموني نجده لا يمكن أن يحتفظ بنفس العلاقات[٢] بين الأصوات والأنغام إلا بالقدر الذي تكون هي عليه عند صدورها، أي بالقدر الذي تكون قد وصلت به إليه مثال ذلك:

---

(١) النظام الديوتوني هو انتظام القوة بين نغمتين في علم الموسيقى.
(٢) العلاقات الحساسة هي تلك الخاصة بالمقام السابع من السلم الموسيقي.

لا يرتبط مقام «دي» في النظام الدياتوني بمقام «دو» إلا لكون «دو» «دي» نتاج لتقدم «دو» «صول» ويرجع أصول العلاقة بين هذين الأخيرين إلى مبدأ تآلف الأنغام بين الأجسام الرنانة. وتصدق الأذن على هذا المنطق لإحساسها بكفاءة أكبر في العلاقات بين النغمات «دو» «مي» «صول» «دو» أكثر من أحساسها بالنغمات «دو» «دي» «مي» «فا» ومن ثم كان السبق في الظهور للفواصل والمسافات الهارمونية(١).

لكن هناك ثمة تطورات تجدر ملاحظتها فتكوين الانغام الهارمونية Les Sans Harmoniques للفواصل السهلة الإنشاد، وتشكيلها لعلاقات حساسة لم تكن لتظهر في وقت مواكب للأخرى.

فمن البديهي إذن أنه لم يمكن التوصل للتقدم الكامل «دو» «مي» «صول»، «دو» إلا بعد عدة تجارب وكان الوصول إليها نقطة أنطلاق لتجارب أخرى على نفس النمط مثل «صول» «سي» «دي» «صول». أما النظام الدياتوني فلم يتم التوصل إليه وإكتشافه إلا تدريجياً وبعد تجارب عشوائية متعددة.

٤٥ ـ كانت تطورات هذا الفن ثمرة جهود وتجارب طويلة وقد أدى عدم المعرفة بالمبادىء الحقيقة إلى نوع من التخبط، وكان أول من توصل إلى أصول تآلف الأنغام (الهارموني) في وقع الأجسام الرنانة وصداها، وأول من أرجعها إلى مبدأ واحد هو رامو Rameau.M.

وكان الأغريق الذين اشتهرت موسيقاهم مثل الرومان يجهلون التكوينات ذات المقاطع المتعددة. إلا أنه يبدو أنهم قد توصلوا إلى بعض التساوق قبل غيرهم، وقد يكون مرد ذلك الصدفة البحتة التي جعلتهم يلاحظون التآلف بين نغمتين عزف على وتريهما معاً عن غير قصد.

٤٦ ـ وسارت التطورات في مجال الموسيقى بطيئة للغاية فلم يكن يخطر ببالهم فكرة فصل الموسيقى عن الكلمات فبدون الكلمات لم تكن الموسيقى تبدو ذات معنى، ولما كانت عروض الشعر قد استغلت كل النبرات التي من شأن الصوت الإتيان

---

(١) Condillac. E.B: Essai Chapitter P.216.

بها، ولما كان مجال العروض يكاد يكون الوحيد الذي يمكن أن تظهر فيه الهارموني، فقد كان من الطبيعي ألا ينظر إلى الموسيقى إلا بما يمكن أن يضفي البهجة والمتعة أو القوة على الحديث والخطبة وهكذا كان القدماء يعتقدون، فقد كانت الموسيقى بالنسبة لهم تحتل ذات المكانة التي للتنغيم عندما، كانت تساعد على التحكم في الصوت، ومخارج الألفاظ فبدونها كان الأمر يتم بمحض الصدفة فكما كان من غير المعقول أن يفصل التنغيم عن إلقاء أبيات الشعر، كان من غير المعقول كذلك أن تفصل الموسيقى عن الكلمات[١].

٢ ـ التعبير بين الموسيقى والكلمات:

٤٧ ـ ولقد طرأت على الموسيقى تحسينات كبيرة حتى تساوت مع الكلمات في درجة التعبير. وحاولت بعد ذلك تجاوزها. عندئذ التفت إلى قدرتها وحدها على التعبير ولم يعد فصلها عن الكلمات يمثل ضرباً من الجنون. فالمعاني التي كانت تولدها الأنغام وهي تصاحب الكلمات كانت قد أعدت العقول لتقبل فكرة إنفصالها واستقلالها[٢].

وكان من الأسباب التي ضمنت النجاح لأولئك الذين فصلوها وكانوا على شيء من الموهبة هي انتقاءهم لمقاطع لاحظوا بخبرتهم أهمية التعبير عنها. وكذلك الدهشة والإعجاب المصاحب لهذه التجربة الجديدة. إذ أن التعجب يعد النفس لتقبل الجديد.

ولقد تعجب الناس لهذه القدرة الجديدة على التأثير في النفوس ونقلها من حالة الحزن إلى الفرح، أو نقلها إلى حالة الخوف ومن ثم أصبح هذا التأثير الجديد للموسيقى محور الأحاديث[٣] واللقاءات فشحذت هذه الأقوال خيال من لم يحضر التجربة وأصبح الجميع يسعون إلى خوض التجربة بأنفسهم.[٤]

وهكذا كان من يحضر لسماع الموسيقى يهيىء نفسياً لقبولها وليس مستغرب

(١) Ibid 217.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid P. 218.

(٤) Ibid.

ذلك فالناس يميلون بطبيعتهم إلى تأكيد الخوارق والإيمان بها.[1]

٤٨ ـ وقد أختلف الحال اليوم فلم تعد العروض ولم يعد التنغيم في الخطابة سبباً لتقبلنا للموسيقى وتأثيراتها. فالغناء والإنشاد لم يعودا بذات المكانة التي كانا عليها عند القدماء، كما لم تعد الموسيقى التي تعزف وحدها شيئاً جديداً غير مألوف. وبالتالي فقدت هذا التأثير الذي كانت تتمتع به على الخيال فعند استماعنا لعزف موسيقى تتولد الأحاسيس والمشاعر داخلنا من تأثير الانغام على آذاننا ونظراً لأن الخيال يكون غير مؤثر على حواسنا فان هذه المشاعر والأحاسيس تصبح عندنا أقل قوة عنها فيما مضى عند القدماء وللوصول إلى ردود الفعل القديمة يمكن عزف قطع موسيقية لإشخاص يتمتعون بخيال خصب على أن يكون بالموسيقى شيئاً جديداً، لكن هذه التجربة قد تكون غير مجدية إذا ما كنا ننزع إلى الاهتمام بما هو وثيق الصلة بحاضرنا أكثر من اهتمامنا بما هو بعيد عنا زمنياً[2].

٣ ـ الحساسية والخيال عند الأغريق:

٤٩ ـ ويرى كونדياك: «أن طريقة إلقاء الأناشيد والخطب اختلفت بصورة كبيرة في الماضي بطريقة يصعب معها تصور كيف كانت المسرحيات تقدم بمصاحبة الموسيقى ومن ناحية أخرى فقد كان الأغريق أكثر حساسية منا لخصوبة ونشاط خيالهم، كما كان الموسيقيون ينتقون اللحظات المناسبة لإثارة مشاعرهم فعلى سبيل المثال نجد الإسكندر في العمل المسرحي جالساً إلى المائدة منتشياً بما أحتساه من خمر ثم تعلو الموسيقى داعية إياه إلى حمل السلاح ولا شك أن ذات الموسيقى يمكن أن يستجيب لندائها الجنود في يومنا هذا فللطبول والنفير وقع كاف لإتيان هذا الأثر على أنه لا يجب أن يغيب عن أذهاننا الآلات التي كانت في حوزة القدماء، ويمكننا استنتاج مدى اختلافاتها عن الآلات، وبالتالي موسيقى اليوم.

٥٠ ـ ويمكننا كذلك أن نلاحظ ان الموسيقى المنفصلة عن الكلمات قد مرت بتطورات لدى الأغريق تشبه إلى حد كبير تلك التطورات التي مرت بفن البانتوميم أو

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

التمثيل الصامت Pantomimes عند الرومان. وقد أثار كلا الفنين نفس القدر من الدهشة لدى ظهورهما وهذا التشابه يثير فضولي ويثبت حدسي وتخميني[١].

٥١ ـ لقد ذكرت لتوي واستناداً لكتابات المتخصصين في هذا الأمر أن خيال اليونانيين أو الأغريق كان أخصب من خيالنا، ولكنني لا أعرف إذا كان السبب في ذلك معروفاً جلياً، ويبدو لي أنه من السذاجة إرجاع ذلك إل المناخ فقط. وبفرض أن المناخ في اليونان كان ثابتاً لا يتغير فإنه لا بد وأن يكون خيال السكان ومقدرتهم على التصور قد ضعفا، وسوف نرى فيما يلي أن ذلك كان نتيجة طبيعية للتغيرات التي طرأت على اللغة[٢].

٤ ـ لغة الحركة وخصوبة الخيال:

لقد لاحظت في قراءاتي أن الخيال يكون أخصب عند أولئك الذين لا يستعملون علامات أو إشارات نظام معين وبالتالي تسود لغة الحركة بين أفراد هذا الجمع تلك اللغة التي تشحذ الخيال. والواقع أنه قد تساوي حركة واحدة جملة بالغة الطول لمن يألف هذا الأمر. ولنفس هذه الأسباب نجد أن اللغات التي تحاكي هذه اللغة تكون على شاكلتها في درجة الثراء والحيوية، وعلى النقيض من ذلك نجد أن اللغات التي تبعد عن هذه اللغة الأولى تفقد حيويتها[٣].

ومن منطلق ما ذكرته عن العروض ونظم الشعر أجد أن اللغة اليونانية قد تأثرت أكثر من غيرها بلغة الحركة هذه، وسوف نرى فيما بعد وعند حديثنا عن تأخير اللفظ أو تقديمه داخل العبارات كأسلوب بلاغي أن هناك تأثيرات أخرى تسببت في سعة الخيال. وعلى عكس اللغة اليونانية نجد أن لغتنا بسيطة في تكويناتها وفي طريقة نطق كلماتها حتى أنها لا تتطلب إلا تدريب للذاكرة ونحن في حديثنا عن الأشياء نكتفي بإشاراتها ونادراً ما نوفق الأفكار المتعلقة بها. وعدم استعمال الذاكرة لفترات طويلة يجعلها ذات ردود أفعال أكثر بطيء، كما يجعلها أقل إستجابة. وبالتالي يسهل استنتاج

(١) Ibid p. 219.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

سبب عدم خصوبة خيالنا قياساً باليونانيين[١].

٥ ـ العادات، والعرف وتقدم الفنون:

يرتبط تقدم الفنون إرتباطاً كبيراً بالعادات والعرف السائد يقول كونيدياك في هذا الصدد:

٥٢ ـ «كان الإبقاء على العادات والعرف منذ القدم حجر عثرة أمام تقدم الفنون. وقد عانت الموسيقى من ذلك، فقبل مجيء المسيح بستمائة عام تقريباً طرد ثيموتي Timothee من أسبرطة بقرار من الحاكم الأسبرطي أيفور لإضافته ثلاثة أوتار إلى القيثارة أي لرغبته في جعل القيثارة أقدر على عزف أنواع مختلفة من الأناشيد. هكذا كان القدماء يفعلون، وهكذا كانت معتقداتهم.

نحن أيضاً لنا معتقدات وسوف يكون لمن يجيئون بعدنا معتقداتهم أيضاً، ولا يخامرنا أدنى شك في أنه سينظر يوماً إليها على أنها معتقدات تثير الضحك والسخرية ان لوللي Lulli الذي نراه اليوم بسيطاً وطبيعياً كان في زمانه متجاوزاً لحدوده. لقد كانوا في عصره يرون أن موسيقى الباليه التي يؤلفها سوف تفسد الرقص وكما يقول الراهب ديبوس L'abbe du Bos فإنه «منذ ستة وعشرين عاماً كانت الأناشيد المؤلفة في فرنسا عبارة عن متوالية من المقامات الطويلة، كما أنه منذ ثمانين عاماً كانت حركة الباليه على اختلاف موسيقاه حركة بطيئة وكان الراقصون وكأنهم يسيرون بخطى وئيدة مهما بلغت درجة المرح المراد التعبير عنه، وهكذا كانت موسيقى من القوا باللوم على «لولي»[٢].

٦ ـ فن الموسيقى بين الخبرة والتذوق:

٥٣ ـ يظن الجميع أن بمقدورهم الحكم على فن الموسيقى وبالتالي يكثر فيه عدد الحكام الغير مؤهلين لهذه المهنة فللموسيقى كما للفنون الأخرى درجة كمال: يجب الحيد عنها. هذا هو المبدأ والأساسي بيد أنه كما نرى. مبدأ غير واضح

(١) Ibid

(٢) Ibid.

المعالم. فمن يمكنه تحديد هذه النقطة؟ ومن يمكنه في حالة عدم تحديدها القول بذلك؟

هل يحدد هذا الأمر «دوو» الآذان الغير مدربة لكونهم الكثرة الغالبة؟ مع ما قد رأيناه من نتائج ذلك وكيف حكم في الماضي على موسيقى «لوللي» أم يحدد الأمر ذوي الآذان العالمة وهم قلة؟ هناك إذن في يومنا هذا موسيقى لا تقل جمالاً عن موسيقى «لوللي» وأن اختلفت عنها وكان متوقعاً للموسيقى أن تكون محل نقد خلال مراحل تقدمها وتطورها خاصة تلك المراحل التي كان فيها التطور ملحوظاً حيث كانت في هذه المراحل تبدو بعيدة وشديدة الأختلاف عما هو مألوف سماعه، وبمجرد أن تألفها الأذن بدورها لا يصبح أمامها من عائق سوى المعتقدات والعرف[١].

٥٤ ـ ونظراً لعدم معرفتنا طابع الموسيقى الآلية الخاصة بالقدماء فسوف أكتفي بحدسي ما كان عليه الإنشاد والتنغيم آنذاك فقد اختلف القاؤهم عن طريقتهم العادية في النطق على ما اعتقد كما كان متنوعاً بتنوع المسرحيات والمشاهد. وكان هذا الإلقاء بسيطاً بقدر البساطة التي تسمع بها العروض وأساليب النظم في الملهاة Comedie ويبدو أن هذا قد تم بإدخال بعض التعديلات على الطريقة العادية والمألوفة في النطق بالقدر الكافي لتذوق النغمات، وللوصول إلى المسافات الثابتة في الصوت.[٢]

أما في المأساة Tragedie فقد كان الغناء والإنشاد أكثر تنوعاً وأكثر مدى خاصة في المونولوج Monologues أو المقاطع الفردية التي كانوا يطلقون عليها اسم الإنشودة وهي في الغالب أكثر المشاهد إثارة للعواطف، وهذا يبدو طبيعياً فالشخصية التي تتقيد بوجود الآخرين سرعان ما تفصح عن نفسها، وعن مكنونات ذاتها، ومن فيض مشاعرها الحبيسة إذا ما خلت إلى نفسها، لهذا السبب كان الشعراء الرومان يلجأون في تلحين هذه المناجاة الفردية إلى كبار الموسيقيين، وكانوا في أحيان أخرى يعهدون إليهم بباقي العمل المسرحي.

---

(١) Ibid p 220.

(٢) Ibid

أما اليونانيون فقد كانوا عكس ذلك لأن شعرائهم كانوا موسيقيين ومن ثم فلم يعهدوا بأعمالهم إلى أحد.

٧ ـ الأنشاد والموسيقى بين القديم والحديث:

وفي وجود الجوقة (الكورس) Les Choeurs كثر الانشاد بطريقة تزيد على المشاهد الأخرى، وكانت مثل هذه المشاهد تتيح للشاعر إبراز موهبته، وقد حذا الموسيقي حذوه، ومما يؤكد هذه التخمينات تنوع الآلات المصاحبة لأصوات الممثلين والتي كانت تختلف في المدى الذي تصل إليه طولاً وقصراً تبعاً لنوعية الحوار.[١]

ونحن لا نستطيع تصور الجوقة في ظل الرؤية المعاصرة لهم فالموسيقى قد اختلفت بصورة كبيرة عن اليوم نظراً لجهلهم التأليف الموسيقي ذو المقاطع المتعددة، ولبعد الشبه بين رقصاتهم والعروض الراقصة التي تحدث اليوم[٢].

يقول الراهب ديبوس في هذا الصدد:

«من اليسير علينا أن نفهم أن هذه الرقصات لم تكن سوى حركات وتعبيرات أفراد الجوقة أو الكورس للتعبير عن مشاعرهم، وكانت أما صامتة أو مصحوبة بالكلمات المناسبة للحركة والتي تبين مدى تأثرهم بالكلمات. وكانت هذه التعبيرات تفرض الحركة على أفراد الجوقة في مكان العرض. ولما كان تحريك هذه المجاميع يقتضي شيء من التدريب والتنسيق قبل العرض حتى لا تستحيل الحركة جمهرة فوضوية فقد وضع العلماء القدماء لها بعض القواعد الملزمة لأفراد الجوقة. وكانت المساحة الواسعة في أماكن العرض لدى القدماء تجعل حركة الجوقة أشبه باللوحات المعبرة عن المشاعر التي يجسها أفرادها.[٣]

٥٥ ـ لقد عرف فن الخطابة والإلقاء في روما منذ أول عهد الجمهورية، وكذلك

---

(١) Ibid P.220.
(٢) Ibid P.221.
(٣) Ibid P.221.

فن مصاحبة اللحن للنص، كان الإلقاء والإنشاد بسيطاً في أول الأمر غير أن اليونانيين اضفوا عليه الكثير من التغييرات فيما بعد. ولم يستطع الرومان مقاومة الصمود طويلاً أمام سحر تآلف الأنغام وجمال التعبير لدى هذا الشعب وأصبحت دولة اليونان بالنسبة لهم هي المدرسة الأولى التي تعلموا فيها تذوق الآداب والفنون والعلوم وقد طوعت اللغة اللاتينية للغة اليونانية بالقدر الذي سمحت به هذه اللغة من تغيير.

وقد قال شيشرون Ciceron أن النبرات والعلامات والحركات التي أستعادوها من الغرباء قد غيرت بطريقة واضحة نطق الرومان للحروف والكلمات وبدون شك فإن التغييرات قد امتدت إلى الموسيقى والأعمال المسرحية فتغير أحدهما كان لا بد وأن يتبعه تغيير من الآخر. ويلاحظ هوارس أن الآلات المستعملة في المسرح في عصرهم كانت أبعد وأوسع مدى من تلك التي استعملت قبل هذا الحين، ولاحظ أيضاً أن الممثل كان مضطراً للإلقاء بنبرات ومقامات صوتية أكبر وأكثر تنوعاً حتى يتمكن من متابعتها. وفي بعض الأحيان وصل العناء إلى درجة من الحدة تقتضي للمحافظة عليها أن يهتز الجسم بعنف ليمكنه تأديتها.

٥٦ ـ هذه هي فكرتنا عن الالقاء الغنائي وسبب وجوده وتنوعه. وعلينا الآن البحث عن الظروف التي هيأت للإلقاء البسيط الذي نراه اليوم، والتي جعلت عروضنا مختلفة عن عروض القدماء.(١)

٨ ـ أسباب نشأة الإلقاء البسيط المعاصر والاختلاف بين عروض القدماء والمحدثين

يقول كونديلك أن المناخ لم يمكن شعوب الشمال من الاحتفاظ بالنبرات والحركات ولا بذلك الكم منها الذي أدخلته في العروض، وفن النظم عند نشأة اللغات. لقد فقدت اللغة اللاتينية طابعها الخاص عندما اختلطت بلسان أهل الشمال الذين غزوا الامبراطورية الرومانية واستولوا على كل الجزء الغربي منها، ومن هنا نشأت تلك اللكنة التي نرى فيها اليوم سر جمال طريقتنا في النطق.(٢)

وتحت نير هذه الأقوام البربرية سقطت الحروف ودمرت المسارح وأندثرت فنون

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid P.221.

كثيرة مثل البانتوميم أي التمثيل الصامت، وكذلك فن تدوين الحوار وتوزيعه بين شخصيتين وكذلك الفنون المتعلقة بتنسيق مناظر العرض أي الديكون وهي الهندسة والرسم والنحت، كما اندثرت كذلك كل الفنون المرتبطة بالموسيقى.(١)

وفي الفترة التي تم فيها إحياء الآداب مرة أخرى كانت التغيرات التي طرأت على اللغة والعادات تحول دون فهم مقصد القدماء من عروضهم ولإدراك معنى هذه الثورة يجب أن نتذكر ما قلته سابقاً عن تأثير العروض وفنون النظم. وكانت العروض عند اليونانيين والرومان ذات طابع مميز ومبادىء ثابتة أدركها الجمهور بدون أن يحفظها إلى حد أن أقل الأخطاء في النطق كانت تؤذي أسماعه.

من هنا يمكننا أن نستقي طرق وأساليب نشأة فن الإلقاء والإنشاد وتدوينه، وقد أصبح هذا الفن جزءاً وثيق الصلة بالتربية.(٢)

وقد أدى تطور الإلقاء والإنشاد إلى تقسيم الغناء والحركات المصاحبة له بين ممثلين، كما أدى كذلك إلى وجود البانتوميم كما تغير شكل وحجم المسرح ـ تحت تأثير هذا التطور ـ فأصبح أميل للمساحات الكبيرة التي تستوعب أكبر عدد من المتفرجين على هذا النحو استطاع القدماء تذوق العروض الفنية وتنسيق المناظر، كما استطاعوا تذوق الفنون المتعلقة بها كالموسيقى(٣) والرسم والهندسة والنحت.

والحق فلم يوجد مواطن قديماً بلا موهبة مفيدة ونافعة لقد كانت الفرصة متاحة لكل مواطن لكي يطلق العنان لخياله طيلة الوقت(٤).

أما نحن الآن فنعاني من أزمة فنية لها أسبابها الكثيرة منها عدم وجود عروض في لغتنا، فالإنشاد والإلقاء لم يحظيا بقواعد ثابتة وترتب على ذلك جهلنا بكيفية توزيع الحوار بين شخصيتين، وكذلك جهلنا بالتمثيل الصامت الذي لم يستطع أن يجذبنا إليه. فضلاً عن سجن عروضنا في مسارح خانقة لم يستطع الجمهور الحضور والبقاء

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

(٤) Ibid.

فيها. ومن ثم فإننا وللأسف الشديد أغفلنا الاهتمام بالموسيقى، ولم نعد نتذوقها كثيراً كما قل ميلنا إلى فنون الهندسة والرسم والنحت[1].

وقد تظن أننا قريبي الشبه من القدماء ولكن ما أبعدنا عنهم، وما أقرب الإيطاليين إليهم.

وخلاصة الأمر فقد رأينا أن اختلاف عروضنا البين عن العروض Spectacles اليونانية والرومانية مرده النتيجة الطبيعية لكل التغيرات التي طرأت على علوم العروض وفنون النظم (في الشعر) Prosodie.

تعليق وتقييم:

هكذا انسحبت نزعة كونديلاك لمعرفة الأصول والمنشأ على مجال الفنون والجمال، وليس مستغرب أن تبدو هذه النزعة في فكر دأب على معرفة المصدر والمنشأ في المعارف الانسانية لا لأن كتابه الأول الذي يجمع فيه بنات أفكاره عنونه بمقال في مصدر المعرفة الإنسانية، ولكن لأنه بالفعل بحث حقيقة عن مصدر الفكر الإنساني سواء في مجال الميتافيزيقا أو المنطق أو علم النفس فقد حاول في مجالي الفلسفة والمنطق البحث عن أصل الفكر الإنساني قبل ظهور الفلسفة الأولى كما كرر المحاولة في علم النفس الذي بحث فيه على شريطة أن يلم إلماماً كاملاً بمصدر القوى (الدوافع الإنسانية) منذ نشأتها. وهكذا كان شأن الفن عنده بحث عن الفنون ومظاهر الجمال عبر عصور التاريخ القديمة، ومقارنتها بفن عصره. مما يدفع إلى القول بأنه كان على دراية بالفنون وخاصة الموسيقى والشعر وربما شجعه على ذلك الاهتمام باللغة. أنه اعتبر الموسيقى لغة أو تعبر عن لغة ما. وإذا نحينا جانباً مقدار إهتمام كونديلاك بالموسيقى والشعر عند القدماء، وأثر العادات والعرف على تقدم الفنون والدراسة الفاحصة لعلم الموسيقى بين الخبرة والاستماع والاستمتاع كذلك، وأسباب

---

(١) Ibid.

نشأة الإلقاء البسيط المعاصر والفروق بين عروض القدماء والمحدثين ـ إذا نحينا جانباً كل ذلك بما يشير إليه من كلف كوندياك بالفنون والجماليات وربطهما بلغة الحركة والولع بالموسيقى ودراستها: . لوجدنا أن اهتمامه بالموسيقى نابع من مذهبه الحسي، فتركيزه على الإحساسات باعتبارها مصدر المعرفة قد جعله يهتم بالفنون بصفة عامة باعتبارها من الاشياء التي نبدأ برؤيتها أو الاحساس بها عن طريق الحواس فالعين ترى التصوير والنحت واليد تلمس الأعمال الفنية والأذان تسمع الموسيقى والشعر والأناشيد (الغناء)، وكل ذلك إنما يدفع إلى القول بأن الاهتمام بالفنون ليس مستغرباً على نسق كوندياك باعتباره أي مبحث الفنون مبحث يدرس الإنسان منذ مولده في إحساساته ورغباته ودوافعه وكانت جميع هذه المسائل مثار اهتمام كونديلك وغيره من فلاسفة وعلماء عصره.

١٤ ـ آلان: Alain (١٨٦٨ ـ ١٩٥١)

أرتبط الفن عند آلان بالواقع وبالعقل الإنساني عَلى نحو ما ارتبطت الفلسفة والأدب به من قبل ولن نغالي إذ نقول أن فلسفته في الفن قد وضعته ضمن فلاسفة الفن المعاصرين الذين نادوا بإتجاه جديد مخالف للإتجاهات السابقة عليه.

وإذا كان تاريخ الفن المعاصر قد كشف لنا عن عباقرة فنانين أمثال بندتوكروتشه الإيطالي (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) Croc Bedetto وجورج سانتيانا الأمريكي (١٨٦٣ ـ ١٩٥٢) Santayana George وجون ديوي الأنجليزي Dewey - John (١٨٥٩ ـ ١٩٥٢) ربطوا جميعاً بين الفن والإلهام (الحلم واعتبروا الأعمال الفنية محصلة إجتماع الحلم بالموهبة الفنية فإن آلان وسيراً على درب فلسفته الإنسانية العقلية ينطلق من فكرة جديدة وهي فكرة الإبتكار فيربط بين الفن، والصناعة وربما أن عمل الفنان أو تحقق العمل الفني ذاته هو المضمون الحقيقي للفن الذي يضفي عليه صفة الإبداع والإبتكار، بهذا المضمون الجديد للعمل الفني ينحو آلاف نحواً جديداً في هذا المجال، ونحن نعلم أن الاتجاهات الجمالية السابقة عليه كانت تميل إلى الأخذ بفكرة الإلهام والحلم، فنجد كروتشه مثلاً يحذو في فلسفته الجمالية حذو هيجل فالفكر هو الحقيقة والعكس صحيح، والفن عنده حدس عيان خالص، وإدراك مباشر لحقيقة الظاهرة

الجمالية أن آلان يتجه إلى تفسير العمل الفني بالصناعة والإبتكار وهما لا يقومان إلا على العمل والجهد ولا لعمل وجهد بغير فكرة معقولة تحركه وتغيره وتبدع فيه، أن الفنان هو الصانع العبقري، المبتكر ومعنى ذلك أنه ليس الشخص الحالم، الغارق في شطحات خياله وأوهامه وأحلام يقظته خلاصة القول في فلسفة الفن هي «الفكرة» فالأفكار تتزاحم في عقل الفنان، وتدفعه إلى اجتياز عالم المادة الجامد، وتطويعه، وتحقيق العمل الفني، هذه الفكرة التي برزت واضحة منذ بداية فلسفته فقد بدت في الفلسفة باعتبارها أساس الحكمة والمدخل إليها، كما لعبت دوراً أساسياً في مجال الأدب كذلك.

وسوف نعرض لفلسفته في الفن من خلالها أثناء عرض الموضوعات التالية:

١ ـ الفن والواقع.
٢ ـ الطبيعة هي المدرسة الأولى للفنان.
٣ ـ الموضوع والفكرة.
٤ ـ الواقع والممكن (إرادة الفنان).
٥ ـ الموضوع والمادة أساس نجاح العمل الفني.
٦ ـ الفكرة بين العمل الصناعي والعمل الفني (الحلم والإبتكار).
٧ ـ سمات شخصية الفنان.
٨ ـ تصنيف الفنون.
٩ ـ الفن والأخلاق.

أ ـ الجمال والأخلاق (الجميل والأخلاق).
ب ـ الجميل والملائم.
جـ ـ الجمال والحق.
د ـ الفن والتطهر.

خاتمة.

١ ـ الفن والواقع:

الفن عند آلان لا يعني الخروج على الواقع، لأن في ذلك جنوح إلى الأحلام والخيال وهما من العوامل التي لا تساعد وحدها على بناء العمل الفني، فالواقع عند آلان هو الفني والفني هو العودة إلى ما هو واقعي، ففي أعماق المادة وفي أعماق الواقع يكمن سحر العمل الفني(١) ولا يتطلب ذكر أكثر من فن الفنان وعمله. واجتهاده في سؤال المادة وشغفه بالبحث في الطبيعة، والدراسة الموضوعية والواقعية لموضوع العمل الفني هي مناط بحث الفنان الذي يبدو كصانع لفنه وليس كحالم أو متوهم له.

٢ ـ الطبيعة هي المدرسة الأولى للفنان

لما كان آلان مؤمناً بالواقع في صياغة الأعمال الفنية فقد اعتبر أن الطبيعة Nature هي المدرسة الأولى للفنان لكن هل يعني ذلك أن تصبح مهمة الفنان هي النقل حرفياً منها؟

إنه يجيب بالنفي لأن معنى ذلك أنه يسكت صوت العقل ويوقف نشاطه وجهده، والفن Art نشاط وجهد عمل وإبتكار هو فاعلية حرة للفنان، وليس خضوعاً للطبيعة أو تعبد للمادة أو الواقع. وحرية الفنان هي إرادته وأحترامه لقواعد فنه بتنظيمها. وتعد الحرفة Metière هي اللغة التي يفضلها ويستطيع الفنان أن يعرف نظام الأشياء الجامد الصارم، كما يعرف قواعد الموضوع كذلك، ولذلك فإن قيمة الحرفة تكمن في انطوائها على النشاط الفني المتجسد في واقع خارجي متحقق(٢).

ولما كانت الطبيعة لازمة للفن لكونها تمثل مادته، كان ينبغي على الفنان أن يتأملها ويدرس نظامها ويحاول تنظيمها حتى يتسنى له الكشف عن الجديد فيها. فليس من الضروري العودة إلى الفكر والعقل فحسب فيما يتعلق بالإبداع الفني وإنما المهم هو تنظيم العالم الخارجي «الطبيعة أو المادة» فتنظيم الطبيعة ينبغي أن ينبع من الانسان

---

(١) Alain: **Vinqt lecons sur les Beaux - Arts** Paris, Gallimard 1931 PP. 39 - 40 - 41.

(٢) Alain: **Propose sur L'Esthetique** P.U.F Paris 1949 P.94.

على حد قول الفيلسوف الفرنسي أوجست كونت[١]. يحذو آلان حذو كونت فينادي بتنظيم الخارج في ضوء الداخل[٢].

٣ ـ الموضوع والفكرة

يقودنا موضوع الفن والواقع ومدى اتصالهما الوثيق عند آلان، وكذلك الطبيعة التي اعتبرها المدرسة الأولى للفنان إلى عرض موقفه من الموضوع والفكرة، فما هو موقفه من الإبداع الفني في ضوء الموضوع والفكرة؟

إن آلان يعتبر أن النشاط الفني الإبداعي قائم في ظل الموضوع المتحقق، وليس في ظل الفكرة التي تتصور في ذهن الفنان الحالم يقول عن القدرة الخاصة بالموضوع: «ان الفنان الذي يصنع بيده مثل صانه الفخار Potier أو النجار Menuisier أو عامل البناء Macon إنما يعمل على إظهار الموضوع بصورة أدق وأجمل، كما أنه يكون قادراً على أنهاء الخرافات وأحلام اليقظة Reverie ولهذا تصبح الصنعة اليدوية التي تصنعها يده في الموضوع من عناصر زينته، وهكذا تحول يد الفنان المادة الخام إلى مادة مرنة Matièr Flexible وتصنع الجمال Beaute في الاشياء الجامدة[٣].

والموضوع لا يتحقق إلا في وجود المادة التي تبرز إبداع الفنان في العمل الفني كما تشهد على قيمة إبتكاره ومشقة عمله، فقانون الإبتكار البشري يعني أنه لا يمكن اختراع شيء إلا بالجهد والعمل[٤].

على هذا النحو يصبح الموضوع وما يترتب عليه من صنعة وإبتكار وجهد هو أساس نجاح العمل الفني.

والتركيز على الموضوع عند آلان لا يعني نبذ الفكرة برمتها لكنه يعني أن تكون متصلة بصميم الموضوع حتى تظل واضحة وخالدة في مشاعر وتفكير الجماهير من

---

(١) Alain: **Vinqt lecons sur les Beaux - Arts,** Gallimard. Paris 1931 P. 39.

(٢) Alain: **Les systeme de Beaux-Arts,** Gallimard. Paris 1926 P. 27.

(٣) Ibid.

(٤) Ibid.

المتذوقين مثل فني بيتهوفن وجوته(١) والفكرة التي تتصل بموضوع العمل هي فكرة عقلية منظمة له ومبدعة فيه، وليست محض خيال أو عاطفة لان العواطف دائماً هو شخص يتخيل ويتذكر في حالات الأرق والانتظار، ومن ثم كانت لعبة الخيال imagination خطيرة(٢) لكـن تأمل الطبيعة والتركيز في الموضوع وتنظيمه إنما يستند إلى إيقاع شعري يقضي على الخرافة ويثبت أفكار (الموضوعات) بقانون معين وعلى هذا النحو تبدو الطبيعة جميلة في ظروف خاصة عندما يتأملها أصحاب العقول السويـة، والإرادة القوية(٣) وهكذا يصبح العقل والنظام والإرادة هم أساس الإبداع الفني.

وخلاصة القول أن الإبداع الفني يتوقف على الموضوع الذي يحققه الفنان (الصانع) وليس على مجرد الفكرة التي تتصور في ذهن الفنان الحالم. وهنا تأتي أهمية الواقع والطبيعة عند آلان.

٤ ـ الواقع والممكن (إرادة الفنان)

رأينا مما سبق إيمان آلان بالواقع، والطبيعة والموضوع فما هو إذن موقفه مما هو ممكن وهل يستطيع الفنان أن يبني عالمه الفني على تصوراته وخيالاته التي تتعدى الواقع وتضرب صفحاً عن الطبيعة فتنأى عنها؟

لقد انبثقت فلسفة الفن من الواقع، وخرجت من احضان الطبيعة في صورة الإبتكار لا المحاكاة، كما انصبت في قالب الموضوع الذي يمثل مضمون العمل الفني، فلا مكان للأحلام أو الخيال فمن الواقع إلى الإبداع تبدأ رحلة الفنان وعلى الرغم من انطلاقته الصعبة من أرض الواقع الصلبة التي تستصعي على التغيير والتحوير السريع إلا أنه بتركيزه في الموضوع وتحليله لعناصره وصياغته لشكله، وتكوينه لمادته وفي مراحل جهده وصراعه مع المادة الخام ينفذ الفنان إلى قلب العمل الواقعي لا إلى

(١) Alain: **Propos de Litterature** Paris Hartmann. Editeur 1934.

(٢) Alain: **Systeme de Beaux-Arts** P. 38.

(٣) Alain: **Le Systeme de Beaux - Arts. Ch VI, De la puissance propre de l'Objet** P.33.

ما هو ممكن أو ما يمكن تحقيقه من هذا الواقع بل إلى ما هو واقعي Reel أي ما يمثل العمل الفني الكامل.

وهكذا يصبح العمل الفني الحقيقي هو العمل الواقعي وليس الممكن Possible لكن الفنان الذي يجنح لتخيلاته لكي يحقق الممكن لا يصل إلى المستوى، الفني الرفيع، ولا يصل لنفس جودة الفنان الصانع الذي يبدع ويصنع ويحقق الموضوع الواقعي الذي يبلوره الفنان من داخل الطبيعة والواقع.

وتلعب الإرادة Volonte دوراً في خلق العمل الفني الواقعي «فالكل يعلم أنها لا تتحسد إلا من خلال العمل الذي تنبع منه، ونحن نصف ذلك الجهد الجبار الذي يخنقنا ويصيبنا بالشلل بالعاطفة Passion»[١] وعلى عكس العاطفة تقف الإرادة القوية في خدمة العمل الفني فإنه بدون إرادة الفنان وصبره على عصيان المادة الجامدة لما تكون أو تحقق العمل الإبداعي.

٥ ـ الموضوع والمادة أساس نجاح العمل الفني

إذا كان الموضوع الواقعي هو العمل الفني الحقيقي. فمن ثمة كانت مادة هذا العمل تمثل أهمية بالغة في تكوينه يقول آلان:

«من الثابت أن الإلهام Inspiration لا يتجسد بدون مادة Matiere ولهذا كانت الفنون بحاجة إلى موضوع مادة للعمل الفني الذي يخلقه الفنان، فمن بين مواد العمل الفني يعتبر الموقع emplacement والحجارة Pierres من مواد هذا العمل للمعماري architecte وكتلة الرخام un bloc de marbre هي مادة عمل النحات Sculpteur أما الصوت Cri فهو مادة الموسيقى Musician والقصيدة these مادة الخطيب Orateur والفكرة Idee هي مادة الكاتب Ecrivian وهذه المواد مناسبة لموضوع العمل الفني عند الفنان الذي يصبح الملهم والمؤلف في ذلك الوقت. ولذلك فإنه يولع بالموضوع لا بنزواته الخاصة المقرونة بالأحلام والخيال Fantaisie»[٢].

---

(١) Ibid: **Essai sur lestyle** P.338.

(٢) Alain: **Systeme des Beaux - Arts.** ch VII de lamaticre P.35.

من خلال قراءة نص آلان نجد أن كل فن من الفنون يرتبط بمادة معينة يتعلق بها ويكون مشروطاً بطبيعتها فالمادة هي مدرسة الفنان التي يتعلم منها. فهي التي تعلمه الصبر والاجتهاد وتكشف له عن المقاومة والتمرد وكذلك مقاومة شيطان الإبداع. يقول آلان: يظل العمل الفني خالداً في المشاعر والتفكير باعتباره دلالة أو رمز Sign نتج عن الجهد والعرق. ان الكلمات هي مادة الشعر وصياغتها هي الذي يعطي القصيدة جمالها وروعتها فالعمل والصناعة والجهد هما أساس النجاح في فن الشعر وغيره من الفنون[1].

٦ ـ الفكرة بين العمل الصناعي والعمل الفني (الحلم والابتكار)

يقيم آلان تفرقة حاسمة بين العملين الصناعي والفني في ضوء مكانة الفكرة وأولويتها بالنسبة للعملين «فيرى ان الصنعة (الحرفة) والإلهام متلازمان لا نستطيع أن نميزها، ويجب أن نلاحظ أن السهولة facilite تساعد الصانع artisan لكنها تضر بالفنان أن الفكرة تسبق وتنظم العمل، وهذه الصناعة industrie فالعمل كثيراً ما يتغير ويتعدل ويتحسن نتيجة لتغيير الفكرة، وهكذا تصبح الفكرة أساساً للعمل الصناعي ولذلك فان الصانع يمكن أن يصبح فناناً في لمحات بارقة. أن تمثل فكرة في شيء مثل رسم منزل على سبيل المثال، هو من قبيل الأعمال الميكانيكية فحسب لإنه بإمكان الآلة أن تصنع منه آلاف النسخ، أما بالنسبة لعمل الفنان مثل الرسام مثلاً Peintre de partrait فمن المعروف أنه لا يفكر في الألوان Couleures التي سيتسخدمها لكن أفكار اللون تقفز إليه أثناء العمل كما أن الفكرة يمكن أن ترد إليه بعد العمل تماماً كالفكرة التي تأتي للمتفرج Spectateur الذي يشاهد، والحق أن الفنان نفسه يعتبر متفرجاً للعمل الذي يشاهده، وهذه هي خاصية الفنان فالشعر الجميل Beau vers لا يبقى مشروعاً ثم يصنع بعد ذلك لكنه يبدو جميلاً للشاعر Poete والتمثال الجميل belle statue يبدو جميلاً كما يبدو للمثال Sculpteure كلما أوغل في العمل فيه غير أن الموسيقى Musique تصبح خير شاهد على ذلك حيث لا يوجد فارق بين ما يتخيله الانسان وما يصنعه»[2].

---

(١) Alain: **Propos de Litterature** P.39.

(٢) Alain: **Systeme des Beaux - Arts.** P.38.

ويرى آلان أن فن النثر Prose هو الفن الأكثر حرية وأنطلاقاً والأكثر شباباً خاصة عندما يعبر عن المشاعر التي تعد مادة مرنة Matiere فمن المؤكد أن كثيرين من الفنانين يسخطون على الرخام (المرمر)، أو القواميس dictionnaire والقواعد grammaire ويعتبرونها وسائل فقيرة لبناء ما يمثلونه من أشياء كبيرة grandes choses أن ذلك لمن أخطاء الخيال الفادحة وتلك هي الطريقة التي يتخيل بها القصاص romancier الفنان L'artiste لكن الفنان لا يتأثر كثيراً بهذا اللون من الخطابة declamation انه يفضل الصنعة (الحرفة) ويشكرها فطوبى لمن يزين حجراً صلباً(١).

Il aime plutot le metier et lui dit merci. Heureux«qui orne une pierre dure".

مما سبق رأينا كيف يفرق آلان بين العمل الصناعي والفني في ضوء فكرة كل منهما، ويعد ربطه بين الفن والصناعة بمثابة ثورة على النظريات التقليدية السابقة في الإلهام، فقط ربط بين الفن والإبتكار، وأعتبر الفنان صانع، واستبعد أن ينتج الفن عن ضرب من الحلم أو التأمل والخيال، كما ربط بين حقيقة، وموضوعية العمل الفني وبين صناعته وتنفيذه وتحقيقه. وبذلك أصبح الفنان هو الشخص المتيقظ الذي يحمل معوله ويصارع المادة الصلبة الجامدة وليس الشخص الشارد الغارق في خيالاته وأحلام يقظته فيحول المادة الجامدة إلى أخرى لينة وطيعة، فروح الفنان هنا هي روح الثائر المتمر المتجرىء وليست روح المستسلم المنعزل الغارق في الأوهام، أنه لمفهوم جديد للفن والفنان. آت من العقل والفكر اللذين احترمهما آلان وأولاهما اهتمامه الأكبر منذ بداية فلسفته. فالعمل الذي اجتمعت حوله حكمته الفلسفية برمتها هو ذاته الذي تجتمع حوله نظريته في الفن، والعقل يعني الوضوح ومسايرة الواقع والانسجام معه وملائمته لكل من نفس الانسان وجسده كما يعني قوة الإرادة والجرأة على مواجهة الصعاب والعقبات، وهذه هي الروح التي يحسدها آلان في الفنان لقد أراد له آلان ألا يستسلم لوحي الإلهام، وعليه أن يرجع لعقله ولموضوعه يستلهمه من خلال مراحل العمل الجاد المضني مع المادة الصلبة ولقد أشار آلان في معظم مؤلفاته إلى رفضه لفكرة الوحي والإلهام في الفن وإيمانه بقدرة العقل والإرادة على التغيير.

---

(١) Ibid p 39.

فالفنان الحقيقي هو الذي يتحدى المادة موضوع فنه سواء أكانت حجارة أم نسيجاً، أم أصباغاً، أم كلماتاً، أم ألحاناً حتى يطوعها لما يريد منها، ويتغلب على جمودها وصلابتها، ويخلق منها الفكرة المطلوبة من العمل المطلوب. وأفكاره لا تأتيه فجأة وفي غيبة الأدوات أنها تتولد في ذهنه وتقفز إلى أصابعه كلما مر بمراحل العمل المختلفة فكأنه هو أول من يصنع العمل، وأول من يشاهده ويحكم عليه «فكأن العبقرية genie هنا هي فيض أو نعمة الطبيعة grace de nature عليه وعلى الفن»[1].

وهكذا أصبح آلان يقرب بين الفن، والصناعة عندما ألغى عنصر الإلهام. وسبق الفكرة على العمل، ووثق الصلة بين الفكر المستمر، والجهد والصنعة في سبيل تجسيد العمل الفني. وبذلك أقترب الفن عنده إلى حد كبير من الصناعة. لأن الفنان ذاته أصبح كالصانع يشعر بمقاومة المادة، ويحس بصلابتها وعنادها. ونفس موقف الفنان هو موقف الصانع الذي يتحدى الطبيعة الخام لكي يصنع عملاً. يتحول بعد ذلك إلى صنعه «حرفة» لإن الفنان يتعلم ويكتسب الخبرة والمران من خلال لغة الصنعة langue de metier التي تكشف له أسرار وخبايا تكوينها وتشكيلها. وعلى هذا النحو يتحول الفنان إلى رجل صناعة وعلم فيلاحظ مادته بدلاً من أن يتأملها، طالما أن أفكاره تتوارد إليه خلال مراحل العمل المختلفة وبدلاً من أن تعزله عاطفة جياشة أو أوهام وخيالات يستنطق بها إلهامه فانه يتحدث بعقله مع العمل منذ مهده، ويظل حديث العقل والملاحظة مستمراً حتى تكتمل الصنعة ويولد العمل الذي يستنزف جهد الفنان العضلي والعقلي[2] وهكذا يحل التفكير والملاحظة Observation محل التأمل Meditation وأحلام اليقظة Reverie وليس مستغرباً أن تكون الملاحظة هي تأمل العمل الفني. بل هي المرحلة السابقة على صنعته وإبداعه، وأن يكون التفكير العقلي هو مصدر إلهامه ـ كانت العاطفة عند آلان هي مصدر الخطأ والخداع ـ وأن يصبح العمل هو ركيزة تطوره وتشكيله، وكلما شطح الفنان بخياله أو أنجذب لعاطفته جذبته قوة المادة وشغف التنفيذ فيرجع إلى العمل يتأمله بفكره، ويلاحظه بعقله حتى يحققه يقول آلان: «إن العمل الفني لا يتحقق عن طريق الصور والخيال والإمكان لكنه يتحقق في

(١) Ibid PP. 38.

(٢) Ibid P.36, 37.

عالم الجهد والصنعة والحرفة»[١] وعلى هذا النحو تصبح الأفكار أساس نجاح العمل الفني ويصبح المجهود الفكري دعامة الفن وبالتالي. الصناعة ولهذا جاء أحتقار أفلاطون Platon للفنون الميكانيكية واعتبارها عملاً لا يمارسه غير العبيد «لكن أيامنا تشهد بذلك الفن الذي يرقى حتى يصير علماً فالصناعة مطلوبة لأهميتها في العمل الفني، والصناعي على حد سواء. . . . . لقد أصبحت الحرف اليوم تصنع بدون تفكير فالصانع يكتشف علمه آلياً ووفق خطة جاهزة تغلق الطريق أمام أعماله التي يجب أن يبتكرها ويخترعها»[٢].

٧) سمات شخصية الفنان

لقد أستفاد آلان من دراسة علم النفس في تفسير سمات الشخصية الانسانية، وكان نصيب الفنان كبيراً بين هذه الشخصيات التي وضع لها مواصفات وسمات خاصة فهو في تصوره لا يمثل شخصياً أو مواطناً Citoyen عادياً، وإلا فما هو أمتيازه عن الآخرين. إنه يمثل الشخصية العبقرية، ومعنى ذلك أنه يخرج عن المستوى العادي يعلو عليه فلا يخضع في فكره لأية قوانين إجتماعية، لأن فكره مستقل ينظمه قانون خاص يخضع له، ولذلك فإنه لا يخضع للتفكير المجرد الذي يأتيه من الخارج (من الآخرين) ولا يأمن إلا بفكره الخاص[٣] كما لا يتبع غير طبيعته، ويتردد قبل التراجع عن ممارسة ما تمليه عليه عبقريته، وفي ضوء ما سبق يصبح الفنان عند آلان هو:

١ ـ الشخص المتفرد الذي تملي طبيعته عليه فنه، وهو نسيج ذاته يعشق حرفته التي يتعلمها ويتقنها من خلال الحوار مع ذاته أو مع عبقريته بلغة الحرفة[٤].

٢ ـ هو الشخص الذي يتميز أسلوبه بالطابع الذاتي الخاص ومع ذلك فإن دلالة أعماله تخاطب الانسان ككل، كما يفهم جميع الناس تجربته وكأنهم يعيشونها، فإنه

---

(١) Ibid PP.34.

(٢) Alain: **Les Idees el les Ages.** Gallimard 1927. P.144.

(٣) Alain: **Vingt lecon sur les Beaux - Arts** Paris Gallimard 1931 20 emc lecon P.289.

(٤) Ibid.

في إمكان الشعراء والأدباء نقل تجربتهم للانسانية جمعاء.

٣ ـ لما كان الفنان هو الشخص الذي يصدر عن ذاته، ولا يكترث بآراء الآخرين أو يتأثر بالتيارات الفكرية حوله. فهو لذلك شخص مبتكر تدفعه ثلاثة أمور هي الفكر والعمل والشيء، وهو ليس حراً بحرية مطلقة بل مقيد بالمادة التي يحدد وينظم فكره في ضوئها[١].

٤ ـ الفنان هو الشخص المتواضع البسيط، فالفن لا ينمو في ظل الغرور Vanite فيجب على الفنان أن يتصف بالتواضع modestie يقول آلان: «. . . يحتاج الفن والعمل الموسيقي خاصة إلى جهد وتواضح فالأعمال الرائعة لبيتهوفن Beethoven تنجح بالعمل المتفاني الذي يعبر عن الطبيعة النقية للانسان Nature Humaine putifiee. ولقد وصل التواضع بشوبان Chopin إلى حد نشر إبداعاته الموسيقية تحت اسم «دراسات» في حين أنها كانت روائع ينتهي فيها اضطراب الوجود القلق وتستعبده فكرة الإبداع في البحث عن إله خارجي يمثل شيئاً أو فكرة. وهكذا عبر شوبان في موسيقاه عن مساوىء وطنه وعذاب قلبه، وقد تجسد ذلك في أعماله التي حققت له المجد والشهرة». [٢]

٥ ـ في ضوء ما سبق من صفات الفنان تبرز لنا قيمته الأخلاقية، فالتواضع والتفاني والجدية، فضلاً عن الصدق في العمل تعد من صفاته الأصيلة ومؤشرات لما يدعو إليه من قيم الحق والخير والجمال. والعمل الفني هو مدلول لقيمة أخلاقية تنبه الانسان، وتوقظ مشاعره وإحساساته فيتذوق الجمال، ويحترم القيم التي يكرس الفنانون حياتهم للكشف عنها.

٨ ـ تصنيف الفنون

يخصص آلان كتابه القيم «نسق الفنون الجميلة» Systeme des Beax Arts للحديث عن الفنون بصفة عامة[٣] ويبدو من عنوان المؤلف أنه يضطلع فيه بمهمة

---

(١) Ibid.

(٢) Alain: **Propos sur L'Esthetique P.U.G** Paris 1949 p. 64.

(٣) يبحث آلان في «نسق الفنون الجميلة» عن معنى الفن وتقسيماته في ضوء عرض مجموعة من =

تصنيف الفنون، أو وضعها في أنساق معينة، أو تقسيمها إلى مجموعات لكل منها مميزاتها الخاصة ويأتي تقسيم الفنون عنده في ضوء مجموعة من الاعتبارات مثل: الاعتبارات النفسية، والاجتماعية واعتبارات الحس والحركة والزمان والمكان وغيرها. . . . . . وينقسم تصنيف الفنون إلى ثلاثة تقسيمات هامة هي:

أ ـ تصنيف خاص بالفنون.

ب ـ تصنيف قائم على الحواس.

جـ تصنيف متعلق بالزمان والمكان.

وسوف نلقي الضوء على كل نوع من التصنيفات الثلاثة فيما سيأتي:

أ ـ تصنيف خاص بالفنون

يرتبط هذا التصنيف بالفنون ذاتها من حيث علاقتها بالمجتمع أو ابتعادها عنه، فهي أما فنون جماعية أو فردية. النـوع الأول منها ينشى مع الجماعة وينمو فيها وهو لا يزدهـر إلا في المجتمعات العامة، ويحتـاج إلى أدوات وجمهور، ومن أمثلة الفنـون الجماعية فنون الموسيقى والغناء، والرقص والحياكة، والتزيين. وتعد الموسيقى من بين الفنون التي أهتم بها آلان في مطلع حياته فقد تعلم العزف على عدة آلات موسيقيـة، كما وجد متعة كبيرة في حل رموز وعلامات نوته مارس على ما يذهب إلى ذلك في «قصة أفكاره»[1] أما النوع الثاني وهو الفن الفردي فهو يظهر من خلال العلاقة بين الفنان وعمله بدون أي مؤثرات خارجية كالمجتمع أو النظام الإجتماعي، وهذا اللون من الفنون يبرز من خلال فنون الرسم dessin والنحت sculpture والتصوير peinture وغيرها من فنون مثل فن صناعة الأساس، وصناعة الأواني الخزفية وكذلك فن النثر والكتابة وهذه الفنون تنمو في جو العزلة والوحدة والفردية، وبين الفنون الفردية والجماعية يوجد نوعان من الفنون الأول هو نوع ينتقل أثره من الفرد إلى الجماعة مثل فن الشعر والبلاغة E'Loquence والآخر هو فن العمارة architecture وهو يمثل إتصالاً بين الفن الجماعي والفردي كما يعد سيد الفنون وجدها

= الفنون والموضوعات المتعلقة بالفن مثل: الخيال الخلاق، الرقص والزينة والشعر والخطابة والموسيقى والمسرح والنثر والعمارة وفن صناعة التماثيل والتصوير والرسم.

(١) Alain: **Histoire de mes pensees** P.17.

الأكبر تبدو فيه مقاومة Resistance المادة بشكل واضـح محسوس[١] ويقع بين فنـون الحركة وفنون السكـون لأنه يتغير بصفـة دائمة.[٢]

ب ـ تصنيف قائم على الحواس

وهو تصنيف يراعي فيه آلان حواس الانسان بأعتبارها القناة الموصلة للفنون، وباعتبارها الفن أداة لذلة وانسجام لا تحدث إلا إذا تهيىء الجسم لها، وتنقسم الفنون في ضوء هذا التصنيف إلى ثلاثة أنواع هي: فنون حركية، وفنون صوتية وأخرى تشكيلية. الأولى تقوم على الإيماء مثل فني التمثيل الصامت، والرقص، وهي فنون جماعية أما الثانية فإنها تعتمد على الإلقاء والتنغيم، مثل فنون الموسيقى والشعر والخطابة في حين تقوم الثالثة على نشاط كل من اليد والبصر ومن أمثلتها الفنون التشكيلية Arts plastiques مثل العمارة والنحت والتصوير والرسم.

جـ تصنيف قائم على الزمان والمكان

يقوم هذا التصنيف على أساس عاملي الزمان والمكان وتنقسم الفنون فيه إلى نوعين أحدهما يسميه بفنون الحركة arts en mouvement والثاني بفنون السكون arts en repos في النوع الأول توجد الفنون في الزمان فقط، وتتحقق بالجسم الحي، ومثال ذلك صورة الشاب المتأمل لرافائيل سانزيو[٣]، أما النوع الثاني (فنون سكونية) فهي ذلك النوع من الفنون الذي يتميز بالوجود في المكان place ويترك آثاراً مستمرة ثابتة، ومن أمثلتها الفنون المعمارية التي تتميز بوجودها المكاني الصلب الضخم، وبمادتها التي تقاوم جهد الانسان وتغييره لها[٤] ويقف فن العمارة في مقابل فنون التصوير، والثانية في مقابل فنون الغناء، ويمثل فني النحت والعمارة ضرباً من فنون السكون وأن كان فن العمارة يأخذ مكاناً هاماً بين فني السكون والحركة، أما فن النحت فإنه يظل

---

(١) Alain: **Les systeme des Beaux - Arts** P.39.

(٢) Ibid P.177.

(٣) Ibid P.37.

(٤) Ibid P.178.

من بين ألوان الفنون الساكنة، ويعطي آلان مثلاً بفن السكون في النحت ممثلاً في تمثال المفكر لرودان Rodin وهو تمثال من النحت يمثل التفكير الأبدي الساكن[١] ويضيف آلان إلى هذين النوعين السابقين للفنون نوعاً ثالثاً يتوسطهما هي الفنون المتوسطة بين الحركية والسكونية (بين الزمان والمكان) مثل الموسيقى والشعر والبلاغة فهذه الفنون تترك آثاراً monuments تظل بعد ذلك.

ويلاحظ على تقسيم الفنون عند آلان tableau des beaux - Arts أنه يراعي فيها الصورة والمادة بشكل كبير كما يراعي تأثيرها على الانسان ككل روحاً وجسداً فهو يرى أن المادة في فن العمارة صقيلة جامدة عنيدة تجهد الصانع لشدة مقاومتها، في حين أنها لا تبدي مقاومة في فن النثر لان مادة الكلمات سهلة طيعة، وهو من أحدث الفنون وأكثرها شباباً ولذلك فإنه غالباً ما يكون عرضة للخطأ خاصة عندما يستلهم الكاتب عواطفه بشأن ما يكتبه[٢].

من خلال هذا النص يتبين لنا خصائص فن النثر الذي اعتبره آلان أكثر الفنون حرية وشباباً لكنه غير مستقر لأنه يعبر عن مشاعر تمثل مادة مرنة يمكن تطويعها[٣] لكن تلاعب الكاتب بالألفاظ يجعله متغير، ويجعل مادة التعبير عنه غير مستقرة. لذلك فالفنان الحقيقي لا يلقي بالاً لهذا النوع من الفن، ويلعن القواميس والقواعد، ويعتبرها وسائل فقيرة في مقابل ما تمثله من أشياء عظيمة وهو يفضل المهنة (الصنعة) أي أن يصنع بيديه «فطوبى لمن يزين حجراً صلباً»[٤].

وهكذا كانت مادة العمل الفني من بين الموضوعات التي أهتم بها آلان في رؤيته للفن، فقد اعتبرها الحركة الأولى التي تزدان وتكتمل بالعمل الثاني للصانع[٥] وهي تلعب دوراً في إضفاء الجمال والروعة عليه[٦] وبصفة عامة فقد كان الهدف من تقسيم

(١) Ibid.

(٢) Ibid P.37.

(٣) Ibid.

(٤) Ibid P.39? ch.vII. **de la matiere**.

(٥) Ibid.

(٦) Ibid.

الفنون عند آلان هو تنظيمها حسب قدرتها على تحقيق الإنسجام للنفس والجسد وبالتالي تحقيق سعادة الانسان.

٩ ـ الفن والاخلاق

لا يغفل آلان وهو يدرس الفنون الجانب الاخلاقي للانسان وهل ممكن أن يغفله وهو الذي نادى باحترام النفس لمبادئها من قبل ومنذ البداية، وأحترم الفكرة العقلية والالتزام، وقوة الإرادة، كما شجع على فكرة إيجاد الانسجام بين النفس والجسد للاستمتاع بالفنون، ولما كانت الفنون عنده تعبر عن لغة نوعية للعلاقة بين النفس والعالم. فقد اصبحت تخاطب الانسان، وتجسد إرادته وقهره للمادة فهي لا تهدف إلى اللهو واللعب بقدر ما تعني النشاط الإبداعي الخلاق الذي تتجسد فيه روح الإنسانية في أسمى معانيها وتعتبر الفنون بصفة عامة هي تجسيد لقيم الانسان الاخلاقية الرفيعة على ما سنرى فيما بعد.

أ ـ الجمال والأخلاق

يرتبط الجمال عند آلان عن كثب بالأخلاق والدين وإذا كانت دراسته لا تحتاج كي تدرس لأكثر من ذاتها ولا يزاد على معناها جديداً أكثر مما ينطوي عليه مفهوم الجمال ذاته الذي يحمل كل معناه في مضمونه وشكله، فإن للجميل مع ذلك طابعاً أخلاقياً «فنحن نقول بالفرنسية يا له من فعل جميل، أو يا له من مزاج humeur جميل، والفعل والمزاج وغيره من ألوان السلوك والصفات تختص بالمجال الأخلاقي»[١] أو العكس فضلاً عن أرتباط مقدمات الدين وأسراراه بالفنون منذ أقدم العصور.

ب ـ الجميل والملائم

والحق أن الجميل ينبغي أن يكون هو الملائم، وهذه لم تكن نظرة آلان وحدها، لقد سبقه إليها كانت عندما قرن الجميل بالملائم، فالشيء الملائم المريح لنفوسنا هو الشيء الذي نشعر فيه بالجمال لإنه يلائم مشاعرنا وتكيفنا النفسي، وهكذا أرتبطت فلسفة آلان في الفن بعلم النفس الذي كان هدفه تخليص البدن من المشاعر،

---

(١) Alain: **Propos sur L'Esthetique** P.U.F 1949 P.32.

والانفعالات الضارة ومن ثم فقد حالو دائماً أن يخلق نوعاً من الانسجام والتكيف بين نفس الانسان والعمل الفني.

جـ ـ الجمال والحق:

يرى آلان أن الجمال هو دليل الحق في عالم أختلفت فيه المذاهب الإنسانية وساده التغير الشامل والنزعات الغريبة، إنه يؤكد على أهمية الجمال كدلالة على الحق وسط تيارات الفكر المتصارعة والمتغيرة. ويعطي لذلك مثالاً حيوياً يبرهن به على إقتران الجمال بالحق وهو مثال الإنسجام والتوافق الذي يحدث لأعضاء الجسد عندما تسمع الأذن مقطوعة من الموسيقى أو أبيات من الشعر أو مسرحية أو قصيدة، أن تكيف النفس والجسد مع إيقاعات الفنون وبريقها لهو دليل على وجود الفنون ونجاحها.... وحين يفكر الانسان تجابهه أفكار معارضة لكن الجمال هو الذي يدفعنا إلى التفكير العميق الذي يبرز حين قراءة بيت شعر جميل، أو حكمة جميلة[1].

د ـ الفن والتطهير

في ضوء ما سبق من إعلاء الفن عند آلان لقيم الحق والخير والجمال نجده ينطوي على تطهير النفس من أدرانها فهو أدارة تطهير Catharsis لا أداة متعة ولذة حسية فحسب، إن ما يحمله لنا الفن من مفاهيم أخلاقية خليق بأن يتسامى بأرواحنا ويساعدنا على كبح جماح أهوائنا، والفن لا يصبح أداة تطهير قبل أن ينظم نفوسنا، ويهيئنا لتلقي روائعه ومبدعاته، فقد صنعت الفنون من أجل تنظيم حياة الانسان الداخلية وتهذيب مشاعره فالرقص والغناء والموسيقى هي فنون تسمو بروحه وتبلغ بها قيم الحق والخير[2].

---

(١) Ibid, **Le Beau et Levrai** P.79.

(٢) Ibid.

خاتمة

فلسفة الفن عند آلان هي فلسفة واقعية عملية تهدف إلى الصناعة والإبتكار والأختراع، فتشجيع الفكر الذي يصاحب مراحل العمل، ولا تدعو للحلم أو الخيال كمبدأ لفن الفنان، لأنها تعتبر الفن صناعة الانسان وإبتكار أفكاره، واختراع يديه وتجسيد إرادته وتشكيل إنسانيته والفنون ما هي؟ إنها حوار مستمر مع الواقع تنظمه لغة وفكر الفنان الذي يستهلم الطبيعة، ويتعلم في مدرستها فيصبح الفن بمثابة المرآة التي ينكشف له من خلالها ما كان يجهله من أشياء.

والفن هو ذلك الوصال الوجداني مع الأعمال الفنية ومن خلالها وهو التطهر الأخلاقي الذي يسمو بروح الانسان ويجعله منسجماً دائم الغبطة مدفوعاً إلى الخروج من أفقه الضيق الجزئي المحدود، فيتأمل الأعمال الفنية بنظرة فهم ووعي حتى يصل إلى مستوى تقديرها وتذوقها، وعند هذا المستوى الجمالي يصل إلى كل ما هو إنساني أو كلي يصل إلى عالم الانسجام Harmonie الذي لا يحده زمان ولا مكان وهنا يبرز لنا دور الفن كحقيقة في حياتنا.

ولو تأملنا فلسفة الفن عند آلان لوجدناها تسير في نفس الإتجاه الذي سارت فيه الميتافيزيقا أو (فن الحياة) من قبل أنه الاتجاه العقلي الفكري الإرادي الإنساني. لقد أحب آلان الفنون وعشق الموسيقى، كما أحب دراسة الفلسفة (الحكمة) يقول عن ولعه بالفنون (.... لقد حظيت في بداية حياتي باهتمام كبير بالفنون لا لمجرد الحديث عنها، ولكن لاسباب عديدة أخرى)[1].

كما أستقى معظم أفكاره عن فلسفة الفن من لانيو أستاذه الخالد، وحذا حذو «كانت» في نظريته عن الجيل والملائم، كما تأثر «بهيجل» في فكرته عن التطهير فضلاً عن تأثره «بهيجل» في فكرته عن التطهير فضلاً عن تأثره «بأوجست كونت» في تنظيمه للخارج من خلال الداخل وهكذا اصطبغت فلسفته في الفن بطابع عقلي فكري، إرادي، أخلاقي كما اصطبغت فلسفته، والسبب في ذلك أن منبع كل من الفلسفة

(١) Alain: **Histoire de mes pensees** P.17.

والفن واحد هو الحياة أو الواقع فلا غرو أن تصبح فلسفة الفن عنده هي فلسفة الانسان والإنسانية. ولكن لماذا أصطبغت فلسفته بهذا الطابع العملي الإنساني».

لقد اصطبغت بذلك لأنها ربطت الفن بالصناعة، وربطت الإبتكار بالعمل فخاطبت عقل الانسان وجسده، كما خاطبت إرادته وصلابته عندما حولته إلى صانع بدلاً من فنان فأصبح الفن هو التحقيق والتنفيذ والصناعة، وليس التأمل والتصور وسبقت الأفكار مراحل عمل الفنان ولازمتها فالانسان لا يبتكر إلا بقدر ما يعمل، ولا يحدث إبتكاره إلا من خلال عمله. والطبيعة هي معين الفن، والواقع مدرسته وليس للعمل الفني قيمة بدون مادة من أي شكل، لأن المادة تجسد الموضوع الذي يتحقق، وليست الفكرة التي تتصور ويجب ملاحظة أن الأفكار عند آلان لا تتأتى من فراغ على نحو ما فعل أفلاطون في مثاليته في الفن. بل تنطلق كلما أجتاز الفنان عوائق المادة وصلابتها وأنتصر عليها. وهنا تصبح المثالية عند آلان موضوعية في ذات الوقت فالأفكار تتولد كلما أوغل الصانع في تأمل عمله، وكلما تعلقت يداه بمادة العمل ودار حوار الصنعة بينه، وبين أسرار وخبايا صنعته.



الفصل الخامس

في معنى الاستطيقا

١ ـ معنى لفظ الاستطيقا.

٢ ـ أهداف عالم الاستطيقا

٣ ـ بين فلسفة الجمال، وفلسفة الفن.

٤ ـ الفوارق النوعية التي تميز العمل الفني عن العمل الصناعي.



١ ـ معنى لفظ علم الجمال «الاستطيقا»

قبل أن نخوض في تعريف معنى لفظ علم الجمال يجدر بنا أن نعرف ما هو الجمال؟ أو بمعنى أكثر دقة ما هي فلسفة الجمال؟

فنقول: أنها ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة والإحساس بها من جهة ثانية، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة، ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل هامة يكتمل بها تعريفه هي: مرحلة التصور ثم مرحلة الأحساس فمرحلة الحكم[١].

وتتصل فلسفة الجمال عن كثب بتاريخ الفن وفلسفته من جهة أخرى ومن بين التعريفات الحديثة التي تذهب إلى توثيق الصلة بين الفن والجمال هو التعريف الذي يرى أن الجمال هو «كل تفكير فلسفي في الفن».

ومع أن الصلة بين الجمال والفن هي صلة وثيقة إلى حد كبير، بيد أننا نجد ثمة إختلاف بين دراسة كل من هذين المجالين فللدراسات الجمالية مجالها الخاص بها حيث أنها لا تتعدى حدود البحث في تصنيف الأعمال الفنية أو محاولة تحديد خصائصها، كما أنها لا تقف عند حد توضيح ما تتسبم به هذه الأعمال من مميزات، ولا تبحث في تحقيق نسبتها أو تأصيلها تاريخياً ومن جهة أخرى فليس من أختصاصها أن تتدخل ـ كما يحدث في فلسفة الفن في دقائق عمل الفنان، لأنها ترتفع فوق ذلك، وتتجاوزه إلى محاولة البحث في مجرد الأحساس بالجمال، وتقدير شروط تحقيقه ومقدار إبداعه.

---

(١) للرجوع إلى رؤية متكاملة في معنى الاستطيقا يقترح الرجوع إلى Armand Cuvillier في كتابه **Precis De philosophie** الفعل الخاص بالاستطيقا صفحات ٥٤٣ ـ ٥٦٩.

والحق أن مسألة الأحساس بالجمال كانت هي الهدف من فلسفة الجمال في العصر الحديث. وهي ما عرفت بإسم «الاستطيقا»[1] Aestheique.

ويعد «باومجارتن» Baumgarten هو أول مفكر أطلق هذه التسمية على علم الجمال Aesthetica وذلك في عام ١٧٣٥ وهو يحاول بذلك أن يفصل بين ميدان الجماليات، وبين غيره من مجالات المعرفة الإنسانية[٢].

و«باومجارتن» هو أحد المفكرين الألمان الذين تابعوا مدرسة ليبنتز العقلية التي رأت أن الحياة الوجدانية للإنسان لاتمثل سوى الجزء الأسفل من عقله فهي منطقة الفكر الغامض المختلط التي ذكرها «ديكارت» ومن ثم جاءت نظرته للاستطيقا باعتبارها ضرباً من المنطق السفلي الذي يختص بنوع من الأفكار الغامضة، وذلك إذا قورن بالمنطق الشائع الذي يتعلق بالقضايا الواضحة والمتميزة.

ويرجع لفظ «الاستطيقا»[٣] تايخياً إلى عهد اليونان، فقد كان المقصود به الاحساس أو العلم المتعلق بالاحساسات وذلك طبقاً للفظة اليونانية «ايسثيزيس»

---

(١) يطلق على علم الجمال أو الاستطيقا اسم Estherics باللغة الانجليزية.

(٢) Cuvillier, Armand: **precis de philosophie** Paris 1954.

(٣) تبلور «علم الجمال» داخل الأستطيقا التي استقلت عن الفلسفة عندما وضعت لنفسها منهجاً محدداً وخاصاً بها في خلال القرن الثامن عشر.

وتعد «الأستطيقا» امتداداً جذرياً لفلسفة الجمال التي كانت محط بحث الفلاسفة والمفكرين منذ عصر اليونان ومنذ أن وضع الفلاسفة القدماء أمثال أفلاطون وأرسطو تساؤلات كثيرة عن معاني الحمال وأصل الفنون وتقسيماتها وصاغا في هذين المجالين (الجمال والفنون) نظرياتهما التي ما زالت تشغل أفكار الباحثين في علم الجمال حتى هذا العصر.

ولقد تأثر «باومجارتن» عندما أطلق لفظ الأستطيقا على علم الجمال واتجه العلماء بمقتضاها إلى البحث عن منطق للخيال الفني يقابل من جهة أخرى منطق التفكير العقلي، فأصبحت الأستطيقا «مبحث الجماليات» علماً فلسفياً ذا موضوع يتحدد في «منطق الخيال أو المعرفة الغامضة» التي يوحي بها الفن وتقابل المعرفة في ذات الوقت.

وإذا نظرنا إلى موضوع الجمال في صورته العلمية لوجدناه ممثلاً في منطق الخيال، أو المعرفة الغامضة ووجدنا أن هذا البحث في الخيال سواء على مستوى الشعر أو الفن هو بحث جديد في تاريخ فلسفة الجمال كان ينقصها من قبل إلى الحد الذي رأى فيه علماء الأستطيقا أن علمهم لن يستكمل.

Aisthesis التي كانت تعني «الإدراك الحسـي».

ويقصد بالإدراك الحسي في مجال الجماليات، هو عملية الإحساس بالجمال ولكن ليس كل إدراك حسي هو بالضرورة إحساس بالجمال، ولو صح ذلك لاصبحنا جميعاً علماء استطيقا لإننا سوف ندرك في هذه الحالة ـ الواقع بالحس ـ وسوف نمتلك بالطبيعة والفطرة إدراكاً حسياً.

ولكن الإحساس بالجمال يفترض تصوراً معيناً له ويضاف إليه قدرة على التمييز بين الأشياء المتصفة به. وغيرها ممن تتصف بالقبح. ويتعلق مبحث الجمال بالأشياء الأولى أي الموصوفة بالجمال، فهو الذي يبحث في الأحكام المتعلقة بالأشياء الجميلة، ومن ثم فإنه يكون علماً معيارياً Normative يمثل موضوعه مجموعة القيم والمعايير التي يؤسس عليها هذا النوع من الأحكام المتعلقة بكل ما هو جميل.

وقد تعددت تعريفات هذا العلم فقد عرفه بول فاليري Paul Valery بأنه «علم الحساسية». كما عرف في الوقت الحاضر بأنه «كل تفكير فلسفي في الفن»[١].

ويشهد الواقع بأن كل المحاولات المختلفة التي أرادت إستخدام المناهج التجريبية Experimentale وتطبيق الواقع العلمي والموضوعي على الدراسات الجمالية قد باءت بالفشل، إذ أن دراسة الإحساس الجمالي، وشروط تحقق الجمال لا تخضع لأي مقاييس من نوع علمي أو تجريبي وهذا يعني أن استقلال علم الجمال عن الفلسفة لا يعني أكثر من استقلال الأخلاق أو المنطق عنها، ومن ثم فلا ينبغي على دارس الجمال أن يفصلوا فصلاً حاسماً بين دراستهم لهذا الفرع، وبين دراسة الحق والخير، فالصلة وثيقة وأزلية بين هذا الثالوث الفلسفي للقيم المطلقة العليا «الحق والخير والجمال».

واذا كان الفكر الفلسفي هو في جوهره محاولة لتحديد العلاقة بين الانسان، والوجود، وكان علم الجمال يمثل فرعاً من فروع هذا الفكر الفلسفي الخالد ومن ثم

---

(١) Ibid P.545.

يستلزم أن يدرس هذا العلم العلاقة بين الانسان، والوجود المحيط به ولما كان عالم الانسان يتميز بالرمزية Symbole التي تبدو مظاهرها في شكل اللغة، والفن والأساطير حتى عالم الموجودات الطبيعية ذاته يمكن أن يتحول داخل العقل الإنساني إلى مجرد رموز يمكن التعبير عنها أو محاولة تصورها، على أي نحو يراه، لذلك فقد تميز الانسان عن سائر الكائنات بالقدرة العجيبة، والخلاقة على إيجاد هذه الرموز في حياته فهو يتصور أو يتخيل الأشياء المحيطة به، ويعبر عنها بالرموز كما أنه قادر على تحويل الوقائع المادية الخارجية إلى مجرد رموز في عقله بفهمها ويترجمها حسب حالته النفسية، ويحددها وفق رغباته، وأهوائه، ولذلك فان آراء الفلاسفة المعاصرين تكون حين يذهبون إلى تعريف الانسان بأنه الحيوان القادر على خلق الرموز. لكن ما هي العلاقة بين «الرمز» و«الجمال».

أن العلاقة وثيقة بينهما، لأن التعبير الفني ما هو إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الانسان، فالفن شاهد أعظم على صدق مشاعر الانسان، ودليل واضح على لون حضارته، وعلى مستوى تقدمه، ورقيه، ومبلغ تخلفه، وكذلك على مقدار وعيه، أو جهله؟

ويطلعنا تاريخ الحضارة الإنسانية على الكثير من النماذج، والأمثلة من تراث الفن الذي هو تعبير عن الحضارة ولسان حال المجتمع فان يد الزمان تطوي الأجيال البشرية جيلاً بعد جيل بيد أن التراث المادي يظل متمثلاً في الرمز الفني، والصناعة المادية التي تشهد بما كان عليه حال الحضارات وبالتالي فإنها تساعدنا في التوصل إلى معرفة أسرار هذه الحضارات ومقدار ما أنجزته في الميادين العلمية والاقتصادية والعسكرية والفنية وغيرها، وبذلك يستفيد المعاصرون من خبرات وثقافات الحضارات الماضية ومن هذا المنطلق تبرز أهمية وعظمة الدراسة «الفنية الجمالية». وعلى سبيل المثال نجد أن في الدراما والمسرح قد بلغ أوجه في أثينا في ظل نظام الحكم الديمقراطي اليوناني، خلال القرن الخامس ق.م. كما أنه قد تتدخل عوامل حضارية معينة لتساهم في تحديد الذوق الجمالي في عصر من العصور فحضارات الشرق العربي كانت تتميز بطابع معين في فنها يختلف عن الطابع الذي ظهرت عليه الفنون والعمارة في أوربا في العصور القديمة، كما أن ثمة عوامل قد دفعت الانسان

المصري القديم لبناء مسلاته، وأهراماته، ومعابده على النحو الذي نراه عليه الآن، والذي على إرتباط المصري القديم إرتباطاً وثيقاً بالدين[1] وبالعوامل الطبيعية الأخرى التي أسهمت في تزيين وزخرفة هذا التراث المادي.

وهكذا فنحن نرى إلى أي حد تسهم الظروف المتعلقة بالمكان والزمان، والبيئة المحيطة، والاعتقادات السائدة في الإنطباعات الجمالية، وفي الخبرات الفنية إلى حد كبير.

ويتطور أثر الفن والجمال بشكل فعال عندما يمس جوانب الحياة الإقتصادية في المجتمع بما ينطوي عليه من تأثير على سيكلوجية الفرد، بل على فسيولوجيته كذلك، وأقرب مثال على هذا الدور الفعال له ما نلاحظه من إزدهار في المجال الاقتصادي عن طريق الفن مثل وسائل الدعاية والأعلان وتزيين واجهات المحال، والطريقة الفنية في صناعة الأجهزة والآلات التي تتفق مع الميول السائدة في سوق مجتمع ما، وهنا تتداخل مسألة المزاج الشخصي والمعتقدات السائدة والمتوارثة التي تجلب الشعور بالتشاؤم أو التفاؤل. فالأجهزة ذات اللون الأصفر يروج عرضها في المجتمعات التي تميل إلى ذلك اللون وتتفاءل به، كما أن الألوان الصارخة لبعض الأجهزة والأدوات تروج في بعض الأسواق التي يقبل جمهورها هذا الضرب من الألوان في حين أنها لا تجد لها سوقاً رائجة في بعض المجتمعات الأخرى.

وعلى هذا النحو نجد أن سيكلوجية الفن تسهم بدور خطير في تنمية النشاط الأقتصادي، وفي مسألة العرض والطلب إلى حد كبير.

وكما تلعب الألوان والأحجام دورها الكبير في رواج التجارة، ونمو الأقتصاد، فإن الأضواء تقوم بدورها هي الأخرى في تزيين المدن والآثار وفي عمل ديكور ملفت ورائع للمدينة في المساء، كما تقوم بدور هام في مجال البيع والشراء، بما تلقيه من أضواء وألوان على أماكن البضائع وما يحدثه ذلك من تأثير في نفسية المتفرج الذي يقبل على الشراء أو يحجم عنه في ضوء ما يشاهده وهكذا يلعب الفن دوره في شكل العرض وذلك بالتأثير على لون البضائع وأحجامها، والقيام بإبراز جوانبها الجميلة

---

(١) عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، دار صادر بيروت لبنان ١٩٧٢.

فيسهم في سرعة رواجها، وإقبال الناس على شرائها أما الأضواء فإنها تقوم بدور في إظهار قيمة المدينة الجمالية[1] وإبراز عظمتها التاريخية.

ولا يقتصر دور الألوان والأضواء على مجال الدعاية والأعلان وما يستتبعه من رواج اقتصادي بل يتغلغل دورهما إلى فسيولوجية الانسان، فللاضواء تأثير فسيولوجي على أجسامنا يتحول إلى تأثير سيكولوجي يحس معه الانسان بالراحة أو بالقلق وغير ذلك من المشاعر النفسية التي تؤثر في حياة الأفراد العلمية، فإذا أخذنا مثلاً على تأثير الألوان على الأفراد، فأننا نجد أن لون الطلاء الهادىء كالأخضر الفاتح مثلاً يدعو لاسترخاء وهدوء الأعصاب. ولذلك فإنه يستعمل في العادة في طلاء جدران المستشفيات والعيادات التي يحتاج فيها المريض إلى قسط من راحة الأعصاب والهدوء أما اللون الرصاصي الفاتح ففيه إيحاء بالعمل وزيادة النشاط والحركة ولذلك ينصح بطلائه في المكاتب وأماكن العمل ولا تقتصر أهميَة الألوان على مجرد زيادة النشاط الذهني وما يستتبعه من نشاط ثقافي أو أقتصادي بل يتعدى دورها إلى التأثير على الجانب الفسيولوجي للإنسان وعلى سبيل المثال يساعد اللون البرتقالي Orange على زيادة الإفرازات المعدية المهضمة مما يساعد على فتح الشهية للطعام إلى حد كبير، ولهذا يفضل إستعماله داخل المطاعم من أجل الكسب المالي والتجاري. كما أنه يحدث على المستوى العاطفي ـ شعوراً بالحرارة والدفء كما يمثل موضوعياً النار، وغروب الشمس التي تشع منها هذه التأثيرات السيكلوجية المعبرة عن التأجج والأحتدام المشتعل، وهي تلك التأثيرات المحثة المنهضة، في حين أن اللون الأزرق الفاتح يذكرنا بالسماء والبحر ويوحي لنا سيكلوجياً بالهدوء والسكينة يقول الدكتور يحيى حمودة: «تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات ينتج عنها إهتزازات بعضها يوحي بأفكار تريحنا وتطمئنا والأخرى تضطرب منها. وهكذا تستطيع الألوان أن تهبك الفرح والمرح أو الحزن والكآبة. وسنرى فيما بعد أن هذه التأثيرات ربما تتعدى مستوى التأثير الفسيولوجي لتدخل في مجال التطبيقات العلاجية[2].

(١) يحيى مصطفى حمودة، التشكيل المعاري. دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ص ٨٩.

(٢) يحيى مصطفى حمودة: نظرية اللون. دار المعارف ـ ١٩٨١.

وهكذا نرى إلى أي حد تلعب الألوان والأضواء وكذلك الزخرفة والأحجام وشكل الخطوط دوراً بارزاً في النشاط الأعلامي، والسياحي، والأقتصادي، فضلاً عن دورها العظيم في سيكلوجية وفسيولجية الأفراد والجماعات مما يؤثر بدوره على الجوانب الإجتماعية الثقافية والإقتصادية للمجتمع. ومن هنا ندرك أهمية الجماليات في حياتنا خاصة أنها تنطوي على الإنتاج الفني تراثاً، وتاريخاً وحضارة ومن ثم يتحول معها الجمال إلى مبحث هام، ومشكلة كبرى في الفلسفة والحياة.

٢ ـ أهداف علم الاستطيقا

إذا كان للعالم التجريبي والأخلاقي والمنطقي أهدافهم التي يصبون إلى تحقيقها فإن لعالم الاستطيقا أهدافه التي يسعى كذلك إلى تحقيقها.

وقد أستطعنا اجمال هذه الاهداف في التالي:

أولاً: عالم الاستطيقا مثل عالم المنطق إلى حد كبير فهو لا يشترط على العلماء شروطاً يتبعوها، ولا يفرض عليهم قواعد تتحدد على ضوئها قواعد تفكيرهم، لكنه يهدف في المقام الأول إلى تحليل خطوات عملهم. في سبيل الوقوف على أسس وقواعد تفكيرهم العلمي، ومن ثم فليس لعالم الجمال ثمة دور في وضع قواعد يلتزم بها الفنان، في أثناء قيامه بعمله الفني أو انتاجه المبدع.

ثانياً: يتبلور الهدف الرئيس لعالم الاستطيقا في «التساؤل» و«التحليل» فهو يتساءل ويحاول التحليل بغرض معرفة الشروط المعينة التي يضعها الناس والتي تزداد على أساسها نسبة الجمال في موضوع معين وفي هذه الحالة فإنه لا يحاول أن يدخل في صميم عمله أي إشتراط أو تحديد يزيد من القيمة الجمالية لعمل ما.

ثالثاً: يتحدد الهدف الرئيسي لعالم الاستطيقا في مجرد البحث في الإحساس الفني أو الجمالي لعمل ما وذلك بدراسته لدى الانسان، وعند الفنان نفسه وفيما عدا ذلك فيدخل في صميم عمل «الفنان» إذ لا يحق له النظر في أي إسلوب يتبعه الإنتاج الفني، وإنما يتحدد عمله في موضوع التذوق الفني فحسب.

بعد عرض أهداف عالم الجمالي «الاستطيقا» نشير فيما سيأتي إلى مسألة التداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن.

٣) ـ بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن:

يرتبط الجمال بالفن بروابط وثيقة منذ الأزل، وسوف نعرض هنا لطبيعة هذه الروابط من خلال طرح بعض المسائل المتعلقة بطبيعة الصلة بينهما وهذه المسائل هي:

أ ـ تداخل الجمال والفن.

ب ـ النظرة العادية والعلمية والفنية.

جـ ـ الخبرة الجمالية بين التذوق، والإبداع الفني.

د ـ بين الخبرة الجمالية والخبرة العملية.

هـ ـ بين الخبرة الجمالية والخبرة العلمية.

و ـ الصلة بين الفن والصناعة.

أ ـ تداخل الجمال والفن

إن التداخل بين فلسفة الجمال، وفلسفة الفن بين للغاية إذ أنه لا يوجد من يدرس جماليات بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها، وهو في هذا الرجوع يحاول أن يكون واضح الرؤية، متمكن من النقد حتى يمكنه الوصول إلى تحديد مفهوم صحيح للجمال، ووضع تعريف كلي للفن.

وتمثل النظرية الفنية بالنسبة لفلسفة الجمال ما تمثله النظرية العلمية بالنسبة لفلسفة العلوم فالصلة وثيقة بين مجالي الجماليات والفنون، ومن ثم يمكننا أن نعد تاريخ الفن، بمثابة تاريخ الوعي الجمالي عند الانسان. وتدخل النظرية الأستطيقية الجمالية لكي تقوم بعملية التحليل الفلسفي لهذا الوعي ومن ناحية أخرى فلو تأملنا الجمال الموجود في الطبيعة على أنه ظاهرة عادية وواقع نعيشه في كل يوم، فإننا لن نكون فنانين إذ أن هذا الجمال الطبيعي موقوف على رؤية فنية فاحصة لفنان مبدع يحدسه، ويبرزه ويحكم عليه.

ب ـ الرؤية العادية، والعلمية، والفنية

وفي معرض موضوع التداخل بين فلسفتي الجمال، والفن نود الإشارة إلى مسألة سوف تلقى مزيداً من الضوء على الصلة بين هذين المجالين، فعلى الرغم من أن الجمال ظاهرة موجودة ومدركة في الطبيعة بيد أن عامة الناس يرونها شيئاً عادياً يمرون به مسرعين دون أن يستثيرهم أو يحرك مشاعرهم وذلك بسبب ضغط ممارسة الحياة اليومية وإنصرافهم إلى مشاكلهم الإجتماعية والنفسية فيصبح الجمال في مثل هذه الحالة هو ذلك المجال الذي يبدو أمام العين العادية لا تمايز بينه، وبين الحقيقة التي ندركها في الواقع، وهذه هي النظرة أو الرؤية العادية التي يلقيها الانسان العادي على الواقع المحيط به دون أي هدف محدد من ورائه أو تحليل له.

وقد تتحول هذه الرؤية العادية إلى رؤية علمية فتتحول الحقيقة الماثلة أمامنا إلى أخرى مغايرة لما رأيناها من قبل. فهي رؤية أو نظرة تقوم على التفسير العلمي وتستند إلى التحليل كما تعتمد على التقسيم والتجزىء حتى يبلغ المشاهد العلمي غايته منها. فهي نظرة موضوعية بحتة.

أما الرؤية الفنية فهي تلك النظرة الجديدة للطبيعة والمتجددة أيضاً، هي رؤية حدسية عميقة، تعتمد على وجدان المشاهد، كما تتوافق مع مشاعر المتذوق منذ الوهلة الأولى، وتقوم على مراعاة الفروق الفردية بين جمهرة المتذوقين انها رؤية يظهر من خلالها الجمال باعتباره مخلوق حي في ذاته له تجسده وتشخصه، وكيانه المبدع، إن هذه الرؤية الذوقية الوجدانية الحدسية هي رؤية عالم الجمال أو الاستطيقي.

وفي ضوء التمايز بين هذه الأنواع الثلاثة من الرؤى يتضح لنا مقدار التداخل المتبادل بين مجالي الجمال، والفن وكذلك الفارق بين النظرة العلمية والفنية أو الجمالية، فالجمال متداخل في الفن، بل أنه يعد منبعه الرئيسي والأخير، ومن جهة أخرى، فهو وسيلة التعبير عن الجمال الذي لا يمكن أن يوجد بدون شروط تقدير له، ولا يتأتى ذلك بالرجوع إلى القيم والمقاييس التي تحددها الاستطيقا وتهدف إليها وعلى هذا النحو يصبح مجال البحث في فلسفة الفن هو أساس المشكلة في فلسفة الجمال.

جـ ـ الرؤية الفنية بين التذوق، والإبداع الفني

عرضنا فيما سبق لمواقف ثلاثة من الظاهرة الجمالية هي موقف الرجل العادي، وموقف العالم وموقف الفنان وهذه المواقف تختلف فيما بينها فإذا كانت الرؤية العادية للواقع تمر سريعاً بدون أن تترك ثمة أثر على صاحبها الفرد العادي ـ فإن الرؤية المتفحصة للعالم الذي يحلل ويجزىء العالم الطبيعي المحيط به إنما تهدف للوصول إلى أسباب ونتائج لظواهره وما يترتب على ذلك من قوانين وقواعد تتحكم في سيرها.

أما الرؤية الفنية فإنها تتمثل في نظرة الفنان الملهم، وهي نظرة مختلفة تماماً وموقف مغاير للموقفين السابقين عليه، إنها موقف تمليه على الفنان الخبرة الجمالية التي يقف عندها الانسان أما متذوقاً للمشهد الطبيعي أو العمل الفني، وأما مبدعاً له وناقداً من جهة أخرى، ولن نخوض كثيراً في تفاصيل أختلافات أنواع الفنون فيما بينها، وفي شرح القواعد والأسس الجمالية والفنية التي يأخذها في الأعتبار كل فن من الفنون على حدة، كما أننا لن نشير إلى مسألة تعدد المناهج الفنية أو الأساليب المتبعة في عملية الخلق الفني إذ أن كل هذه الامور مما تختص به الدراسات التطبيقية Application والعملية Pratique في الفنون خاصة وإنما سيكون مدار بحثنا هنا هو عن محاولة الوقوف على مسألة هامة في علم الجمال، وهي الخبرة المالية فننظر إليها من خلال حالتين هامتين هما حالة التذوق، وحالة الإبداع الفني. وفي مدار هاتين الحالتين أختلفت وجهات نظر الباحثين في الجماليات فنرى فريقاً منهم يؤكد على ضرورة وجود الخبرة عند كل من المتذوق والفنان سواء بسواء باعتبار أنها تتأتى من معايشة العمل، ومحاولة إعادة خلقه مرة ثانية حتى يتسنى الحكم عليه، وهذا بالفعل ما يحدث بالنسبة للمتذوق الذي يحاول ـ قدر المستطاع ـ تجسيد خبرة الفنان والكشف عما ورائها سعياً إلى معرفة أهداف العمل والاستمتاع به.

وهناك كثيرون من العلماء الذين يؤيـدون هذا الرأي فيذهبون إلى أن عملية الخلق عند الفنان لا تعني أكثر من إعادة خلق هذا العمل الفني بالنسبة للمتذوق أو المشاهد وعلى هذا النحو فقد جعل فاليري Valery من «الإبداع الفني» عملية بطيئة لا مجرد إلهام سريع مفاجىء فهو يشير في المقدمة التي صور بها دراسته لمنهج ليوناردو

دافنشي إلى أن الآلهة إنما تجود علينا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا، وما علينا بعد ذلك إلا محاولة صياغة البيت التالي:

ويعد رأي جون ديوي John - Dewey من بين الآراء التي أيدت هذا الإتجاه فقد ذهب في دراسته للفن إلى تحليل «الخبرة العادية» بحجة أنه لا سبيل لنا إلى فهم «الظاهرة الجمالية» في أسمى صورها إلا إذا بدأنا بدراستها في شكل الغفل[1] ومعنى ذلك أنه لا بد من العمل على إعادة الإستمرار وتأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى.

ويرى «ديوي» أن المتذوق لعمل فني معين إنما يعيد خلقه من جديد، على غرار الطريقة التي خلقها بها الفنان المبدع.

وهناك آراء تفرق بحسم، بين المتذوق للفن، والفنان على اعتبار أن شعور التعقل يغلب على حالة المتذوق للفن، فالمتذوق أو المشاهد يتعمق في تأمله ويستند إلى عقله، في حين أن عملية الخلق الفني التي تتأثر بصورة مباشرة برغبة التنفيذ. والتي تحول الفنان إلى طاقة من الفعل والحركة يستطيع بها التأثير على المحيط الخارجي فيرسم صورة أو يعزف مقطوعة موسيقية، أو ينحت تمثالاً... أو ما شابه ذلك من شتى أنواع الفن. وهذا النشاط أو المظهر الفعال هو النشاط السائد في عملية الخلق، أما شعور المتذوق فإنه يمكن أن يكون شعوراً كلياً أو استطيقياً لإنه يتعلق بأي موضوع يستشعر المتذوق حاله بالقيم الجمالية، سواء تمثل في أحضان الطبيعة، أم في الفن المصنوع في العالم المادي، في حين أن عملية الخلق الفني تنصب على مدى خبرة الفنان حينما تتركز الخبرة ـ على عمل إنساني، أو إبداع فني.

ولا يتوقف مجال الخبرة الفنية عند حد المتذوق والفنان بل يتعدى ذلك إلى مسألة تقييم الأعمال الفنية، والحكم عليها، وهو الأمر الذي يقاس به خبرة الناقد الفني. الذي ترجع أهمية عمله إلى ما يتضمنه من قياس جدة وجمال هذه الأعمال.

مما سبق يتضح لنا أن الانسان يقف. إزاء الجماليات والفنون في محاور ثلاثة،

(١) Dewey, John, **Arts as experience** P.84.N.Y. 1939.

فهو حين يفكر ويحلل موقف ما، ويتأمله عقلياً يكون فيلسوفاً، وعندما يتذوق الفن، أي يحدس إبداع الأعمال الفنية، ويستمتع بما تنطوي عليه من لمسات سحر وبهاء، يكون عندئذ متذوقاً، وحين يعبر عن آرائه في شتى أنواع الإنتاج الفني محاولاً تقييمه وإلقاء الضوء عليه. ففي هذه الحالة يكون ناقداً.

د ـ بين الخبرة الجمالية، والخبرة العملية

تتميز الخبرة الجمالية عند تذوق العمل الفني بموقف مغاير، لما تتصف به خبرتنا العملية في الحياة العادية ذلك أننا ننظر للأشياء في الحالات العادية بنظرة نفعية، وهنا تنسحب الرؤية النفعية على الأشياء المحيطة بنا فنحن ننظم سلوكنا، ونتجه إلى تحقيق أغراض مرسومة منه تتحدد وفقاً لها مسيرة حياتنا، وهذه الخبرة الحياتية بمفهومها النفعي لا صلة لها بالخبرة الجمالية التي تتميز بالتنزه عن الغرض[1]، وهذا ما يتضح لنا عند دراسة فلسفة «كانت» في الجمال عندما ذهب إلى تعريف الحكم بالجميل، وميز بينه وبين الحكم على شيء باللذة أو الخيرية على اعتبار أن صفة الجميل هي تلك التي تعجبنا بصورة منزهة عن المصلحة، حيث يصبح موقفنا من العمل الفني في هذه اللحظة موقف العاشق للجمال لا موقف المنتفع منه، فنحن لا نحتاج الجمال للاستفادة منه في سلوكنا، أو في حياتنا العملية ولكن نظرة المتذوق للعمل الفني في نظرة لذات الجمال، أو بمعنى آخر «للجمال في ذاته». فهي رؤية منزهة عن المصالح والأهواء والمنافع.

لقد شغلت مسألتي الخبرة العملية والفنية الكثير من علماء الجمال الذين اختلفوا بصددها وفسروها، وأهتم الكثير منهم بوصفها، ومن بين من وصفوها الناقد الانجليزي ريتشاردز في مؤلفه «مبادىء النقد الأدبي» فهو يقول: عندما نتأمل لوحة فنية، أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى معزوفة موسيقية، فإننا بذلك لا نكون قد فعلنا شيئاً يختلف كثيراً عما نفعله عندما نذهب إلى معرض للفن، أو حين نرتدي ملابسنا في الصباح[2].

---

(١) Feldman. **V:L'Esthetique Francaise,** Alcan, Paris 1936. P.35.

(٢) جيروم ستولنيتز ـ النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية ترجمة د. فؤاد زكريا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط ٢ ـ ١٩٨ .

ويعني ريتشاردز بذلك أن التجربة الجمالية ليست تجربة خاصة أو فريدة من نوعها تقوم على عنصر خاص بها. لكنها تتميز بنوع من التآلف، أي تآلف العناصر التي تتركب منها وذلك عن طريق الإحساس بالجمال، ذلك الإحساس بالجمال، ذلك الإحساس الذي تتحول معه فوضى الدوافع Motives المنفصلة إلى نوع من الإستجابة Reponse المنظمة، ومن ثم فإن الخبرة الجمالية تعني القدرة العالية على التنسيق بين مجموع الدوافع المنفصلة، والمختلفة لدى الانسان. مما يتولد عنها في نهاية الأمر ضرب من اللذة والتوازن، وهما يسهمان في إحداث الشعور بالمنفعة الجمالية، لذلك فان دور الخبرة الجمالية هنا، يعني تنسيق وتحويل دوافع الانسان، وبالتالي مشاعره لكي يصبح في حالة توازن، ولذة باعتبار أن هذه الحالة تمثل الأساس الجوهري لأي شعور بالمتعة الفنية أو اللذة الجمالية.

أما جيروم ستولينتز فيقول عن الخبرة الجمالية ودراسة علم الجمال: «أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية، وهذا يعني ضرورة إكتسابنا لأكبر قدر يمكننا إكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع، فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أي شيء تقوله عن الفن من خلال التجربة العينية»[١].

وهذا الرأي يربط بين خبرتنا بالجمال، أو دراسته وضرورة إكتسابنا لأكبر قدر ممكن من معرفة الفن الواقعية.

ويرى العالم والفيلسوف الامريكي التجريبي جون ديوي John Dewey أن الفارق ليس كبيراً بين الخبرة الفنية، والخبرة العادية للحياة اليومية. وهو يحاول بذلك أن يعطي دوراً كبيراً في الحياة بل ويجعلها أساس المعرفة والتربية والأخلاق والسياسة. ولم يستثن من ذلك محال الفن الذي أكد على دور الخبرة الكامل فيه، الحر من القيود والموانع التي تعوق إكتماله ونموه يقول ديوي في هذا الصدد: «أن الفن في صورته إنما يجمع بين علاقة الفعل والانفعال أو بين علاقة الطاقة الصادرة، والطاقة الواردة،

(١) جيروم ستولينتز، النقد الفني، دراسة جمالية، وفلسفية ترجمة د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ ـ ١٩٨١.

وهي تلك العلاقة التي تجعل من الخبرة خبرة بمعنى الكلمة ونظراً لاستبعاد كل ما من شأنه ألا يؤدي إلى تحقيق تنظيم متبادل بين عناصر الفعل والإنفعال، أو (التقبل) ونظراً لانتفاء تلك المظاهر والسمات التي تسهم في تحقيق التداخل المتبادل بينهما، فإن الحصيلة الناتجة لا بد من أن تكون عملاً فنياً ذا طابع جمالي»[1].

ومن التناقض الذي يبدو غريباً على فلسفة ديوي الذي عرف بإتجاهه البرجماتي أنه يجعل من الخبرة الجمالية عنصراً رئيسياً في فلسفته باعتبارها تفاعل يحدث بين الكائن الحي، والبيئة بغرض إشباع حاجة الانسان.

وعملية الخبرة الجمالية عند ديوي تستغرق زمناً معيناً بحيث يكون لها وحدة تستمد من حاضر سعيد يمتد له مستقبل وهذا الرأي الحديث لديوي يتشابه ـ إلى حد كبير مع ما ورد عند أرسطو بشأن صفة الزمانية في فن المسرحية التي تبدو في صورة كل واحد، بيد أن لها بداية ووسط ونهاية.

والخبرة الجمالية من وجهة نظر ديوي توجد في سياق الحياة اليومية العملية، إذ أن كل خبرة عادية سواء تمثلت في صورة عملية، أو في مجرد أداء لعمل يدوي يتسم بالنجاح إنما تحمل الطابع الجمالي.

مما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية ليست وقفاً على زيارة المتاحف، أو أرتياد المعارض، والقراءة في المكتبات فحسب، لكنها تكمن في أي عمل يحقق للانسان حين يكتمل نوعاً من البهجة والسعادة، فالطابع الجمالي يقل أو يتلاشى في حالة الأعمال التي لم تستكمل أو التي لا تدخل في سياق ترتبط فيه مقدماتها بنهاياتها، أو بما يستتبعها من أعمال وخطوات جديدة.

ويرى ديوي أن الآلية هي العدو الأول للخبرة الجمالية ومن ثم فإن الموسيقى الشعبية والأخبار الإجتماعية والواقعية التي توردها الصحف على صفحاتها إنما تعد من أوضح وأجمل الخبرات التي يعيشها الإنسان من حيث أنها تكاد تقترب من الحياة العادية، والخبرة الواقعية للفرد الذي يستريح حين يربط العلل بمعلولاتها وينظم

---

(١) Dewey, John; **Atr as experience N.Y.** 1939. P.212. وللكتاب ترجمة باللغة العربية للدكتور زكريا إبراهيم مراجعة وتقديم: الدكتور زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية ١٩٦٣.

سلوكه وفق احتياجاته، وما يرغب فيه وهذا التنظيم الذي يمارسه الانسان في حياته، ينسحب من وجهة أخرى على مجال الفنون فينظمها بدقة، ويتقبلها ببهجة وأرتياح.

ويرى ديوي أن السمة الجمالية لأي شيء إنما تتأتى من توافر عاملين هما عامل التنظيم من جهة وعامل التأليف من جهة أخرى إذ أن عمل الفنان يحتاج للتنظيم، ثم التأليف بين المواد بعضها البعض لإخراج عمل فني جدير بالإعجاب، أو لخلق عمل فني مبدع، وهذين العاملين (التنظيم والتأليف) يتبعهما المتذوق أسوة بالفنان لإنه يمر بنفس المراحل التي يمر بها الفنان في سبيل تمثل موضوع فنه ومن ثم محاولة تقييمه والحكم عليه.

وفي ضوء ما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية تقترب إلى حد كبير من الخبرة العادية أو العملية وليس ثمة فرق بينهما إلا في اتصاف الأولى بالترتيب والنظام والانسجام مما قد لا نصادفه كثيراً في خبراتنا العادية.

إن الخبرة الجمالية متعلقة بالانسان، ولذا فهي خبرة تصطبغ بصبغة إنسانية يمارسها الفرد في مجتمع ما ومن ثم تصبح ظاهرة إجتماعية تعيش وتتغلغل داخل المجتمع فهي ليست فردية من نوعها، منعزلة عن مجريات الأحداث، منغلقة على ذاتها، تنأى عن خبرات الحياة وهذا ما أشار إليه ديوي وريتشاردز بيد أن تعدد الإتجاهات والآراء في مسألة الخبرة الجمالية قد جعلت بعض النقاد المعاصرين يعارضون هذا الرأي السابق ويذهبون إلى أن الخبرة الجمالية تكون في استقلال تام عن خبرات الحياة العادية.

ويعطي الفن الحديث إهتماماً للخصائص الموضحة للقيم الجمالية في العمل الفني كما يحاول إبراز العمل الفني باعتباره بعيداً عن جوانب الحياة الإنسانية ومنفصلاً عن تأثير الواقع ولذلك فإنه يجرد الفن من أي عنصر إنساني ويعني بذلك أنه لكي ننظر إلى منظر ما في الطبيعة من خلال نافذة مثلاً، أو من خلال باب مفتوح فإنه ينبغي علينا أن نركز أنظارنا وانتباهنا الكلي صوب هذا المنظر فيكون هذا المشهد الطبيعي هو الوجهة الأولى والأخيرة لرؤيتنا معنى ذلك أننا لو تفحصنا النافذة ـ مثلاً ـ أو الباب في حد ذاتها فسوف تنتهي قيمة المشهد الطبيعي تماماً ولن تبقى منه سوى مجرد بقع تشير

إلى اللون ومعنى ذلك أن رؤية المشهد الطبيعي يلغي في نظر هؤلاء رؤيتنا للنافذة والعكس صحيح ويؤيد هذا الرؤي روجير فري Roger Fry والناقد الانجليزي كليف بل Clive Bell اللذان يؤكدان أنه إذا ركزنا إهتمامنا على الصورة الفنية فإنه يستتبع هذا الإهتمام الشعور بدرجة عالية من الإحساس والإنفعال الجمالي البحت الذي يختلف بصورة كبيرة عن درجة إنفعالنا وإستجاباتنا التي نحس بها في حياتنا العادية من حيث أن العمل الفني ينطوي على عناصر معينة وتنظيم معين لا يتمكن معظم الناس من رؤيته وذلك لإختلاف هذه الرؤية العملية.

إن الانفعال الجمالي مثلاً في فن التصوير يستمد من التقدير الجمالي للصور المعبرة Significant Form وهي تلك التي تتكون من تركيبات معينة الخطوط وألوان وزوايا وأبعاد تشعرنا بالجمال. وهذا هو ما ذهب إليه كليف الذي حاول الفصل بين الجميل في الطبيعة، والجميل في الفن فالجميل في الطبيعة من أزهار وأشجار وطيور وحيوانات إنما تعد جميلة من حيث هي كذلك في الواقع لأن جمالها لا يثير فينا وجداناً فتصبح رؤيتنا لها رؤية عادية تصرفنا عن مجرد النظرة الجمالية التي تبني على قيم الفن الصورية مثل تركيب الخطوط والألوان والأبعاد والزوايا في التصوير أو تركيب الأصوات في الموسيقى لذلك فإن كثيرين من الفنانين يجتهدون في إضفاء لمسات الواقع في أثناء تصويرهم للطبيعة فيستخدمون الألوان والظلال والخطوط. ويدلل روجر على هذا الرأي بقوله عندما نكون بصدد تذوق أي عمل فني، فأننا لا نكون بحاجة إلى أحضار أي شيء من واقع الحياة ليس ذلك فحسب، بل ولا حتى مجرد معارف أو أفكار أو أنفعالات تتعلق بهذه الأشياء لأن الفن يكون نقلة من عالم النشاط إلى عالم استطيقي «جمالي» متسام فتصبح عند هذا الحد في منأى عن شواغل الحياة»[١].

ومن تحليل هذه العبارة لروجر تتضح لنا أمور ثلاثة هي أولاً: أن التذوق الفني لعمل ما ينصب بصورة كلية ومطلقة على الموضوع الفني وحده.

ثانياً: أن هذه الممارسة للعمل الفني تقتضي من الانسان أن يخلص عقله من

---

(١) Fry; Roger **I: Vision and Disign New York** Meridian 1956. P.35.

تشبيهات الحياة الواقعية لهذا العمل، أي من أفكاره عنه ومن انفعالاته وإحساساته تجاهه.

ثالثاً: أن الفن يصبح وفق ذلك نقلة روحية وعالية وموجهة للفن الصوري في الشكل، والحركة، والخط واللون، والظل بدون مراعاة لأي تشبيه بالواقع ومن هنا يصل المتذوق إلى أسمى مراتب البهجة لأنه عندئذ يكون قد ألقى بمشاغل الواقع وصوره وفكره عرض الحائط.

وعلى أية حال فمهما أختلفت وجهات نظر الباحثين في الاستطيقا حول موضوع الخبرة الجمالية، ومهما تعددت إتجاهاتهم ونظرياتهم فالأمر الذي لا شك فيه إن الخبرة الفنية تتميز بطابع فريد وخاص يجعل منها موضوعاً مستقلاً وبعيداً عن شتى خبرات الحياة(١) ولذلك فقد حاولنا عرض هذا الاختلاف بين الخبرة الفنية، والخبرة العادية التي نمارسها في الحياة.

عرضنا ـ فيما سبق ـ لثلاثة أنواع من الرؤى في الحياة هي الرؤية العادية والفنية، والعلمية، وميزنا بينهم بعد استعراض الخبرة الفنية والعلمية ومقابلتها بالخبرة العادية من الواقع وسوف نعرض فيما سيأتي للتمايز الواضح بين الرؤية الفنية (الجمالية) والنظرة العلمية لموضوعات الحياة من خلال عرض الخبرتين الفنية والعلمية.

هـ ـ بين الخبرة الجمالية، والخبرة العلمية

لما كانت مهمة العلم هي تحليل الأشياء المركبة وردها إلى عناصرها البسيطة، ومن ثم فقد تحددت مهمة العالم في وصف وتفسير الظواهر الطبيعية، وإمدادنا بمعرفة العلاقات بين الموضوعات المختلفة، فالعلم يهتم في المقام الأول بكشف العلاقات القائمة على مبدأ العلية Causalite بين الأشياء ولذلك تنحصر مهمته في محاولة وصف الأشياء وعلاقتها بغيرها، مما يساعدها في تنظيم أفعالنا وسلوكنا في ضوء معرفتنا للعلاقات والإرتباطات التي يكشف عنها العلم.

وعلى الرغم من أن العلم يقوم بدور في دراسة ووصف وتحليل الظواهر بيد أنه مع ذلك لا يستطيع تقريب المسافات بيننا وبينها، بل لعله على العكس يباعد بيننا

---

(١) Alain ch: **Propose sur L'Esthetique,** P.U.F Paris 1949. P.31.

وبينها لما يقدمه من تحليلات وعلاقات كثيرة مختلفة ومتشعبة ومن ثم اتصفت الرؤية العلمية التحليلية بالإرتباط Connection على عكس ما يحدث في الرؤية الفنية التي تجعلنا نركز إنتباهنا في موضوع الفن ذاته، أكثر مما ننظر في علاقاته بالأشياء الأخرى، ولهذا فإنها تقربنا من تقدير قيمته الجمالية، فالحق أن قيمة الإنتاج الفني لا تتحدد إلا بالتركيز عليه وعزله عن غيره من موضوعات[١] ومن ثم يكون الانعزال Isolation هو العملية الأساسية في التذوق الفني، فنحن لا نحس بالجمال في الموضوع الفني إلا إذا عزلناه عما يحيط به من أشياء، ونظرنا إليه وحده منفصلاً عن غيره من أشياء حتى يتسنى لنا رؤيته، وتحليله والاحساس بدرجة إبداعه وجماله، فالعمل الفني هو ذلك النوع من الأعمال الذي يهدف إلى جذب إنتباهنا إليه بحيث نراه وكأنه في عزلة عما حوله فلا نرى شيئاً جانبه أو حوله[٢] وهنا فإننا نتمكن من إصدار حكم جمالي سليم، أو تذوقه فنياً، وهذا عكس ما يحدث في دراسة الظواهر العلمية التي تقدم لنا حقائق واضحة ترتبط فيها العلل بالمعلولات كما ترتبط ظواهرها بغيرها من ظواهر أخرى[٣].

وجدير بالذكر أن هذه الرؤية الفنية التي تستقل بالعمل الفني، وتحسه في إبداعه المطلق، بعيداً عن الأشياء ومعزولاً عما يحيط به إنما هي رؤية تنظر إليه باعتباره خلقاً منفرداً، وله وجوده الخاص. وكيانه المستقل على نحو ما أشار إلى ذلك كروتشه الذي رأى أن الفن حدس أو عيان وليس «واقعة مادية» لان منهج العلم إنما ينسحب على حالتي الظاهرة الفيزيائية، والواقعة المادية وهو منهج يستخدم التحليل والتقسيم، ويقيم علاقات ترابط بين الاجزاء بعضها البعض وهذا ما لا يتفق مع طبيعة العمل الفني الذي إذا ما نظر إليه من خلال هذا المنظار المادي، أو الفيزيائي لتحول العمل الفني للخلاق المبدع، إلى ظاهرة علمية عادية تجريبية، ومن ثم فقد قيمته الروحية باعتباره عملاً فنياً له خلقه الخاص وكيانه المستقل عما عداه وأحكامه الخاصة المنفصلة عن الهوى أو المنفعة.

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

أن الفن على هذا النحو ـ وكما يصوره كروتشه ليس من قبيل الأفعال النفعية ولو أنه تحول إلى ذلك لإصبحت الأعمال الفنية مثل العلوم سواء بسواء تدرس لتحقيق أهداف عملية للانسان، ولاصبح تصوير الطبيعة في مجال الفن متشابه في أهدافه مع تسخير الطبيعة عند الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت Decartes, R الذي كان يهدف من منهجه السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لخدمة مصالح الانسان[١].

أن الرؤية الفنية ذات الطابع الاستطيقي هي ذلك التأمل السريع، والحضور النفسي، والشعور بالانسجام والبهجة «آنها» الحدس على حد تعبير كروتشه الذي لا تمسه المادة لإنه وجدان خالص، ولا يطبق عليه منهج العلم الذي يختص بالتحليل والتقسيم والتجزىء ويهدف إلى تحقيق القوانين العلمية بغرض تيسير الحياة ـ لإنه شعور خالص خال من شوائب الحس وعلائق المادة.

أن النظرة الفنية عند كروتشه «لا تعني أكثر من اللذة المطلقة بالجمال في ذاته، فمثلاً النظر للشمس في ساعة الغروب حيث يختفي نصفها تحت سطح ماء البحر ويظل النصف العلوي ـ في لونه البرتقالي ـ مستودعاً العالم في الأفق البعيد الذي يتلقى فيه ماء البحر بزرقة السماء، أن هذا المشهد الطبيعي الجذاب يجذب إنتباه الكثيرين من عشاق الفن فيحسون به بصفة كلية ويتذوقونه في رؤية فنية سامية عن الغرض، أما موقف العالم الطبيعي له الذي يفسر هذا المنظر الطبيعي الساحر من الناحية العلمية. فيفسره بقوانين العلم، والعلية ويحاول الربط بينه وبين ظواهر البحر والسماء. كما يحاول إيجاد أسباب اللون الأحمر البرتقالي الذي يظهر في ذلك الوقت وتفسيره علمياً، وفلكياً وذلك بالربط بين الظواهر بعضها البعض، والبحث في علاقتها السببية. وهذا الأمر يختلف تماماً في حالة الرؤية الفنية، فالعمل الفني هو الذي يوجه إنتباهنا إليه، وهو في عزلة عن الأسباب والمسببات، والتفسيرات بحيث يبدو موضوعاً كلياً يستحوذ على شعورنا ولذتنا[٢].

(١) Descartes; **Discours de la Methode Oeuvres de Descartes,** Paris M Jules Simon P.U.F Paris 1937. P.121.

(٢) Alain: **Propose.**

وتجدر التفرقة بين الإرتباطات العلمية وغيرها فالكثير من الموضوعات الخرافية والجزافية والوهمية تقدم لنا إرتباطات غير علمية كما أن هناك بعض من الموضوعات التي تجذب إنتباهنا وشعورنا الجمالي، وهي في ذات الوقت لا تقدم لنا فناً أو موضوعاً له تقديره لدى جمهور المشاهدين.

والحق أن كل من الظاهرتين الفنية والعلمية مستقلة تماماً عن الرغبات والدوافع الفردية المتعلقة بكل شخصية على حدة، لإنهما تمثلان في المقام الأول مطالب الجمهور أو المشاهدين (المتذوقين) أي أن المعرفة الفنية والعلمية تتطلب نوعاً من الوجود على حد تعبير (كانت) الذي يحكم على الذوق الذي ينطبق على الجميل بأنه حكم كلي وضروري، ذلك أن الشيء الجميل إنما يفقد قيمته إذا لم يتمتع بصفة الشمولية والدوام[١].

مما سبق يتضح لنا مقدار الفارق بين منهج العلم القائم على فهم إرتباطات الموضوع بغيره، والتي تتحدد على ضوئها مهمة العالم، فهو يقوم بمحاولة تقديم الحقيقة العلمية بكل ارتباطاتها لكل زمان. ومن ثم فإن الحقيقة تتسم عند بالثبات، فالحقيقة التي يصل إليها العالم ويعتمد فيها على الوقائع الموضوعية لا تتغير بدونه ما دام أن غيره سوف ينطلق من الوقائع نفسها التي أعتمد عليها، فقد ظلت نتائج تجربة الضغط الجوي مثلاً عند تورشلي قائمة وثابتة إلى أن جاء من العلماء الطبيعيين من حسن فيها، وطور في نتائجها فالإتجاه العلمي يكون دائماً في خط مستقيم، كما أن الإنجازات العلمية تتجه دائماً إلى التطوير والتحسين مع ثبات التجربة الأولى فتتلاحق الأجيال ليعرف الثاني منها ما غفل عن الأول من حقائق ومسلمات العلم وعلى هذا النحو يتحقق تطور العلم[٢].

أما بالنسبة للفن، فالموضوع الجمالي يتميز بكثرة التناول، وتعدد الآراء والشخصيات حوله، لأن الحكم عليه وتقييمه يرجع إلى شخصية ووجدان الفنان أي المتذوق للفن وهذا يعني أن موضوع الجمال يتوقف على الشخصية وبالتالي فإن

---

(١) Mant.E **Critique des Jugement** vrin 1914. P.54.

(٢) Alain: **Propose.**

أحكامه تختلف من فرد إلى آخر[١] ومن ثم فهي أحكام ذاتية نسبية وليست موضوعية على غرار ما يحدث في مجال العلم فالأعمال الفنية الصور التي خلدت في تاريخ الفن تختلف وتتغير ملامحها من يد فنان لآخر حتى في مجال الأدب، فإن موضوعات الشعر الواحدة يمكن أن تقال مَن ألف شخص، وعلى ألف لسان، وتحت تأثير ألف قريحة.

وهكذا تكون موضوعات الفن متنوعة متباينة تختلف باختلاف الشعراء والمصورين والكتّاب والمثالين ومع هذا يبدو العمل الفني منسحباً عليه صفة الإستمرارية فالفنان الذي يقدم عمل جيد، إنما يحاول أن يخلع عليه طابعاً جمالياً مستفيداً بذلك من الخبرات الفنية الطويلة التي مر بها الفن[٢] والتي يقدم بها الفنان معاني عديدة للأشياء ينتهي منها إلى معرفة القيم Values على عكس العالم الذي يحاول تفسير وتحليل المعاني التي يصل إليها الفنان ويقدمها في صورة «القوانين» Lois[٣].

و ـ الصلة بين الفن والصناعة

اتضح لنا ـ من قبل ـ التمايز الواضح بين الخبرات الثلاثة، الجمالية والعلمية، والعملية، وفي هذا الموضوع نبحث في الصلة بين مجالي الفن والصناعة وذلك عن طريق المقارنة بين الموضوع الجمالي والموضوع الاستعمالي.

ولقد انتهيت في عرضنا للموضوعات السابقة إلى أن العمل الفني بما يحتويه من صبغة جمالية لا يخضع لإحكام الواقع، بل أن معاييره تنأى عن محيط الطبيعة بيد أن ذلك يدعونا إلى أن نميز بين نوعين مختلفين من الانتاج البشري هما: الإنتاج الفني، أو ما يسمى (بالموضوع الجمالي) من حيث أن الجمال هو موضوع الفن L'Objet esthetique والإنتاج الصناعي أو ما يسمى بالموضوع الاستعمالي حيث تكون المنفعة أو الاستعمال هو موضوع الصناعة L'obejt Usuel وللموضوع الاستعمالي أو الصناعي

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

مجموعة من الخصائص نذكرها فيما سيأتي:

أولاً: أن الموضوع الاستعمالي يشير من حيث المسمى إلى غاية معينة، أو وظيفة محددة صنع من أجلها، فإن صناعة شيء بيد إنسانية وبأداة بشرية إنما ينطوي سواء عرفنا الغرض من صناعته أم لم نعرف على وظيفة نفعية للحضارة الإنسانية[1] فهو يتناول موضوعاً حضارياً يتناسب مع مجهود الانسان ويتوافق مع مشاريعه ومثال ذلك أن البحث في الحفريات أو الآثار القديمة التي ربما لا نستطيع فهم فحواها، أو الغرض منها ـ يفيد الصناعة أو الاستعمال لأن موضوعاتها تتضمن منفعة أو وظيفة ما.

ثانياً: يتميز الموضوع الاستعمالي بالصبغة الانسانية لانه يمس حضارة الانسان، ويتلائم مع احتياجاته، كما يتوافق مع مشروعاته ورغباته، بيد أنه لا ينطوي على أي صبغة تعبيرية، أي أنه لا يعبر عن شيء ومن ثمة لا يخاطب وجداننا أو مشاعرنا ولا يحرك فينا عاطفة بل كل ما يستلزمه منا هو السلوك الاجتماعي فهو لا يرغب إلا في حسن استعماله[2] وما سوف يترتب على ذلك من نمو الاقتصاد وتنظيم المجتمع.

ثالثاً: الموضوع الاستعمالي جسر يعبر من عليه الانسان إلى عالم التقدم والحضارة لأن تعلم الآلة يعد من بين الخبرات الاجتماعية التي يكتسبها الانسان عن طريق التعلم.

وعلى هذا النحو يستطيع الفرد في أي مجتمع ممارسة التعلم وإجادة استخدام الآلة التي يترتب عليها زيادة في الإنتاج، وفي حجم العلاقات التجارية، كما يستفيد منها في تحقيق الأهداف الحضارية، لذلك يسعى العلم جاهداً إلى استخدام الآلة، وتوسيع نطاق استخدام الموضوعات النفعية والاستعمالية في سبيل تنمية المجتمع وتحقيق تقدمه الحضاري[3].

وفي حين تدفعنا الموضوعات النفعية أي الموضوعات ذات الصبغة الحضارية

---

(١) Du Frenne **M.phenomenologie de L'expèrience esthetique** vol 1.1. P.P. 125 - 135.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

إلى العمل وبذل الجهد، والتحرك السريع نجد أن الموضوعات الجمالية أو الفنية تدعونا إلى التأمل، وإطالة النظر فيها، وسبر أغوارها والحكم عليها على عكس ما يحدث في الموضوعات الحضارية التي تدفعنا إلى استخدامها، ومحاولة توظيفها بما يتلائم مع مصلحتنا وإزدهار مجتمعنا. ومن ثم فإن العمل الحضاري (الموضوع الاستعمالي) يحقق النتيجة المرجوة منه في حين يظل الموضوع الفني (الجمالي) بعيداً عن مجال المنفعة أو الاستعمال لأن الهدف منه وجداني بحت، ونفسي خالص، لا صلة له بتحقيق أغراض عملية، وكل ما يهدف إليه هو تحقيق اللذة الجمالية، والشعور بالسعادة النفسية والراحة وهكذا تنحصر فائدته في إمتاع المتذوقين والفنانين فحسب فإن جمال أي مقعد، أو منضدة لا يؤدي إلى متانة وعتاقة المبنى المعماري. كما أن سماع قصيدة شعرية، أو مقطوعة من الموسيقى لا تخدم الواقع الذي أعيش فيه ولا تسهم بفاعلية في حل مشكلة ما بالنسبة لي ولذلك فإن مبدأ الوظيفة أو المنفعة يتلاشى من مفهوم الاستعمال الجمالي أو الفني. وقد تبدو لي بعض الأشياء التي أستخدمها في حياتي قبيحة، أو خالية من عنصر الجمال غير أنها مع ذلك تحقق لي نفعاً كبيراً، وتؤدي وظيفتها على أكمل وجه، فالمقعد الذي نستريح عليه قد يبدو في صورة غير جميلة أو لا ينطوي على أي سمة جمالية غير أنه مع ذلك يحقق لنا نفعاً عظيماً، فنحن نجلس عليه لكي نستريح، ويكون هدفنا الرئيسي من استعماله هو طلب الراحة والجلوس، حيث لا يقلل من قيمة هذا الهدف كون المقعد جميل المنظر أو غير ذلك فالانسان حين يطلب راحته الجسمانية لا يلقى بالاً إلى زخرفة المقعد أو ما ينطوي عليه منظر جميل.

ورغم أن الانسان يصب اهتمامه على موضوع منفعته أو ما يستعمله بيد أنه ينحو ناحية الفن الجميل والمظهر الحسن الذي يبدو عليه هذا الموضوع فجال البناء لا ينفصل عن فائدته أو منفعته يقول «مينرو» Munro في تعريفه للصلة بين الموضوعين الجمالي والاستعمالي.

«أن قيمة الأشياء لا تنفصل عن وظيفتها أو فائدتها ولو إتجه الفنانون إلى الإهتمام بالمظهر الخارجي للأشياء وحاولوا تجميلها دون مراعاة وظائفها لظهر

إنتاجهم ضعيفاً وأفتقد إلى الجودة»[1].

وفي ضوء الصلة بين الموضوعين الجمالي والاستعمالي نظر البعض إلى الفن في بعض العصور ـ باعتباره شيئاً كمالياً أو ترفاً عند الأثرياء من غير المكافحين من عامة الشعب الذين يسعون لكسب قوتهم بالعمل والاجتهاد.

اتضح لنا ـ مما سبق ـ الفارق بين الموضوعين الاستعمالي، والجمالي، فالأول كان مثار اهتمام علماء الجمال المعاصرين الذين اهتموا بإظهار الجانب الصناعي في الفن باعتباره عملاً أدائياً يستلزم الجهد، ويقتضي مراناً وتخصصاً ودراسة مهنية[٢].

أما الموضوع الجمالي «الفني» فيقف أمامنا نشاهده بعيوننا ونلمسه بأناملنا، ونستمع إليه أو نميل إليه بعواطفنا أو ننجذب نحوه «بوحداتنا» أنه العمل الذي يستأثر بمشاعرنا وحواسنا دون أن يكون لنا ثمة غرض أو منفعة منه.

ولكن هل يمكن ـ في ضوء ما سبق أن يصبح الموضوع النفعي موضوعاً جمالياً، وبالتالي هل يستطيع الموضوع الجمالي من جهة أخرى أن يحقق بعض الوظائف النفعية؟

ولو صح ذلك. فهي يمكن أن يعد جمال موضوع ما مقياساً لما يحققه من نفع أثو فائدة؟

أننا لو نظرنا حولنا لوجدنا أن التداخل يبدو عميقاً بين الموضوعين الجمالي والصناعي، فالصناعة L'industrie لا تعد نقطة بدء للفن فحسب بل تلعب دوراً جوهرياً في إبرازه، وهنا يصبح التداخل ضرورياً بينهما فالشائع أن كل صناعة موجودة، لا بد وأن تدخلها لمسة فنية، وأن التطور الحديث في الصناعة، واستخدام الأدوات قد جعل للفن دوراً كبيراً فيها[٣] فصناعة أدوات الطعام والأثاث، وكذلك صناعة تشييد المباني،

(١) Munro, the: **Les Arts et Lours Relations Mutuelles** P.U.F. 954 Trad France Par M.Dufrenne P.109.

(٢) زكريا إبراهيم: الفنان والانسان، مكتبة غريب ص ٨٢.

(٣) Lalo; ch: **Introduction a L'Esthetique,** Paris Colin 1912. P.34.

وصناعة الأجهزة الكهربائية وغيرها من الصناعات. . أنما تتطلب قدراً من الزخرفة والألوان، وهذا التجميل الذي يحدث في الصناعة إنما يتوافق بقدر الامكان مع وظيفة الأداة أو الآلة. حتى يتحقق التنسيق والانسجام بين الصناعة، وما تظهر عليه من شكل فني جمالي. وهذا ما يبرزه في المعمار الذي يذهب الكثيرون من علمائه ومهندسيه إلى أن أروع وأجمل ما يمكن أن يتزين به أي بناء إنما يكون في الشيء الذي يتلائم مع وظيفته. وهنا يحدث التداخل بين الوظيفة (الصناعة)، والفن.

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا وجود تداخل بين الوظيفة النفعية، والجمالية فيما نستعمله من أدوات في حياتنا فنحن لا نستطيع الفصل بين قيمة البناء، أو المقعد أو الملبس وبين وظيفتهم أو فائدتهم في حياتنا. ولكن ذلك يدفعنا إلى التساؤل عن ارتباط الأشياء الجميلة بما تحققه لنا من نفع، أو فائدة عملية؟؟ بمعنى هل يمكن أن يكون البناء الجميل هو ذلك البناء القوي الراسخ الذي يقاوم الزمن؟ وهل يكون المقعد الجميل المنظر هو المريح في استعماله أن كل هذه التساؤلات يمكن أن تجد إجابتها الوافية إذا ما عرضنا لفن المعمار L'architecture الذي يهتم بالقيمة الجمالية، التي تعد من قبيل الاعتبارات التي يصبو العمل الفني إلى تحقيقها، ويقابلها في المعنى انتماء الفكر الجماعي وولائه لمبدأ معين بحيث يصبح هذا الانتماء لا إرادياً وغير مقصود فيظل هذا المبدأ سبباً أساسياً لملائمة العمل الفني لروح المجتمع «أما إذا تطورت الصناعة» وبلغت مرتبة الفن في سموه فأنها تصبح كالفن سواء بسواء لا تبغي مصلحة بل تتحول إلى لهو أو لذة خاصة»[١].

وإذا عدنا إلى البحث في مجال الفنون وأنواعها فسوف نجد أن فن المعمار يعد من بين الفنون التي لا تعتمد على التقليد أو المحاكاة، كما هو الحال بالنسبة للفنون الاخرى[٢] أما فن الموسيقى فأنه يعتبر من أقرب الفنون إلى فن العمارة من هذه الناحية، فهما لا يقلدان الطبيعة ولكنهما يعبران عنها أما الفنون الأخرى فهي غالباً ـ وحتى عهد قريب ـ تمثل وتصور الأشياء من الطبيعة في حين أن فن العمارة يبدع

(١) Basch, F: **L'Esthetique de Kant,** Alcan Paris 1920. P.422.

(٢) Tainer, H: **Philosophie De L'Art Tome** II,II,3 E, Paris Hochette 1909, P.82.

أعمالاً لا يكون لها عادة نماذج مباشرة في الطبيعة.

وفضلاً عن الجانب الإبداعي في فن العمارة، فأنه يتميز بالاعتماد على التلخيص والتجريد لعناصر الطبيعة فيرى البعض أن العمود مثلاً قد أخذ من ساق الشجرة، وأن الجذور التي تثبت الشجرة قد أوجدت فكرة قاعدة للعمود وبالتالي أمكن القول أن تشابكات نهايات الغصون والأوراق قد أوجدت فكرة تاج العمود كما أوحت بالكثير للعمارة القوطية[١].

والفن المعماري بوصفه إجتهاداً لرمز يبث فينا ديناميكية ما في حالتنا النفسية، مما يجعل منه فن التأثير في النفس فالآثار المعمارية العظيمة التي تمثل الحضارة، إنما قد بنيت بغرض ما، ولوظيفة محددة مثل العبادة أو التعليم أو للاحتفالات أو دفن الموتى. ومن ثم فلم يعد مبدأ المنفعة يكفي وحده لوصفه أو التعبير عنه بل لا بد من تدخل عنصر الجمال أو (العنصر الفني) وإلا لما كان هناك فرق كبير بين الكنيسة العادية التي يؤدي فيها المصلون شعائر صلاتهم وبين الكاتدرائية الأثرية العظيمة التي تعبر عن طراز فني خاص. وأن كانت في الوقت ذاته تحقق نفس الغرض التي تحققه أية كنيسة عادية[٢].

ي ـ الموضوع الجمالي والاستعمال الانساني:

بعد أن بينا فيما سبق الفارق بين الخبرة الجمالية والاستعمال الصناعي، ومدى التداخل بينهما نحاول هنا إبراز أهمية العنصر الجمالي في الحياة الاجتماعية للفرد وكيف أنه يلعب دوراً هاماً في سلوكه وشخصيته. فلغة الشعر مثلاً وأن كانت تتضمن كلمات اللغة التي تتداولها في الحياة العادية بيد أنها لو قيلت في سياق الشعر، وبلغة الشعراء صارت لحناً جميلاً وأكسبت من يقرأها شعوراً جميلاً ووقاراً لم يعهده من قبل مما يدل على أن الشعور الجمالي أو الموقف الفني يفرض ذاته فرضاً بل ويمتزج امتزاجاً بالموقف الوظيفي أو الاجتماعي الذي يعيشه الانسان والأمثلة عديدة على ذلك

(١) ألفت يحيى حمودة: نظريات وقيم الجمال المعماري دار المعارف بالقاهرة ٩٨١ ص ٨٩ وما بعدها.

(٢) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مبردت ص ٨٢.

فالأواني الفاخرة والثمينة لا تظهر فوق الموائد سوى في الاحتفالات الكبرى، وكذلك الملابس الثمينة والحلى النادة التي تتزين بها السيدات، وأردية الكهنوت الوقورة التي توضع على منكبي الكاردينال في أثناء الحفلات الكنسية وكذلك ملابس القس في أثناء حفلات الزواج الكنسية وغيرها. . . . فضلاً عن الزي الرسمي الخاص الذي يرتديه باحث العلم ومناقشوه في أثناء المناقشات العلمية.

والمقصود بارتداء الملابس الرسمية في مناسبة معينة هو الإشارة إلى دور المعايشة الفنية والجمالية في أثناء تلك المناسبات بغرض لفت الانتباه والانسجام مع الموقف مما يدل على أهمية الجوانب الجمالية والفنية في حياتنا.

الفوارق النوعية التي تميز العمل الفني عن العمل الصناعي

بعد أن عرضنا للصلة بين الموضوعين الجمالي (الفني) والصناعي نعرض فيما سيأتي للفوارق النوعية التي تميز العمل الفني (الجمالي) عن العمل الصناعي (النفعي).

سمات العمل الصناعي (النفعي)

أولاً: أن العمل الصناعي هو ثمرة العمل أو الذكاء الخالص فهو يعد محصلة الفاعلية الإنتاجية التي يمارسها الانسان على الطبيعة، عندما يواجهها بذكائه وخبرته لذلك فهو يحمل آثار الفكرة المسبقة لتصميمه والتي تسبب في إيجاده. وعلى هذا النحو تبرز لنا سمة العمل الصناعي الذي تسبق فكرته تنفيذه. حتى تقوم بعملية تنظيمه، وتحديده والتحكم فيه على ما يذهب إلى ذلك آلان بقوله: «أن العمل الصناعي إنما يتحقق مساوياً للفكرة التي سبقته»[1].

ثانياً: أن العمل الصناعي محصلة تصميم آلي بحت يهدف إلى منفعة خاصة أو وظيفة معينة.

---

(١) Alain: **Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts,** Paris Callimard 8 ed 1931, 15 Lecon, P.223.

ثالثاً: أن صورة العمل الصناعي تلمح إلينا بأنه «مصنوع» فحسب ولا تعطنا صورة واضحة عن صانعه أي أنها لا تحمل لنا أية دلالة شخصية، فطبيعة العمل الصناعي تتسم بالطابع الانساني، لأنها من صنع أو خلق الانسان، كما أنها تصنع من أجله كذلك، لكنه صامت لا يتحدث عن صاحبه ومن ثم فأنه متضمن بكامله فيما يقوم به من وظيفة أو منفعة.

رابعاً: أن الصانع في العمل الفني يتحول إلى مجرد أداة يمكن عن طريقها تحقيق فكرة.

سمات العمل الفني (الجمالي)

يتميز العمل الفني (الجمالي) بالمميزات التالية:

أولاً: أنه ثمرة لنشاط يدوي خاص (على عكس العمل الصناعي الذي ينتج عن تصميم آلي) لذلك فأنه لا ينطوي على فكرة مسبقة يفرضها الفنان على الطبيعة. ويحاول تطبيقها بعنف وقوة، لكنه ينطوي على محاولة إبداعية بغرض تحويل الطبيعة إلى وح.

ثانياً: يمكن تشبيه الصانع في الموضوع الجمالي بحضرة حية Presence Vivante تستمر ماثلة في صميم العمل الفني، فتسمح للجمهور في كل زمان ومكان بالمشاركة في عالم الفنان الجميل.

ثالثاً: يتميز الموضوع الجمالي بظهور الطابع الانساني بصورة أكبر من الموضوع الصناعي، وذلك لأن العمل الفني يمثل من قريب أو بعيد صاحبه ولقد أصبح العامل الانساني هاماً في الفن منذ أن أصبح الفنان «مبدأ لتفسير فنه» لأنه يترك على أعماله بصماته الخاصة التي يهتم الباحثون في علم الجمال بدراستها للوقوف على نوعية الحياة التي يحياها الفنان، والمؤثرات التي يتعرض لها، ومدى انطباعها على أعماله الفنية.

والحق أن لغة الموضوع النفعي أو الاستعمال (الصناعي) لا تشير لنا إلى أي دلالة شخصية على صاحبها في حين أن لغة الموضوع الفني التي يحدس المشاهدين

بها إنما تمثل لغة شخصية تتحدث عن شخصية صاحبها وتعبيره وهو ما يعبر عنه بالاسلوب أو الطراز Style الذي يعني الحرفة Lemetier التي يعبر صاحبها من خلالها عن ذاته، كما يصبح متفرداً أي «نسيج وحدة»[١].

وجدير بالذكر أن صنعة الفنان هي جزء هام من أسلوبه، أما الطراز الفني الذي يتبعه أي فنان فيعني به الطريقة الخاصة له في النظر للمادة، ومحاولة معالجتها، وتنظيم الأحجار، وطريقة تركيب الألوان، أو تنظيم الأنغام الموسيقية حيث تتحول تلك المادة الفنية الغير منتظمة أمامه، إلى مادة فنية جمالية تبرز أسلوب شخصية الفنان، ومن ثم تصبح الحرفة بالنسبة لأي فنان بمثابة التوقيع Signature الذي يدل على طابع صاحبه[٢] بحيث يكون الفنان أميناً وصادقاً في نقل رسالته وتنطوي عليها شخصيته، يقول ديفرن في موضوع الطابع الشخصي للفن: «يتضح الادراك الجمالي في معرفته الخالصة حينما يركز على موضوع حضور الفنان من خلال عمله»[٣] فالعمل الفني هو الذي يترجم عن حالة الفنان، كما أن الأخير هو الذي يجسد أعماله فحقيقة شخصية الفنان لا تتضح من خلال ما يكتبه عنه كتاب سيرته، أو المهتمين به بقدر ما تتضح من خلال عمله الذي يمثل بصمته، وطابعه المميز الذي يتجلى فيه الوجود الذاتي له. ومن ثم فأن كثيراً من الفنانين يحيون بعيداً عن الحياة العادية ويؤثرون حياة خاصة بعيدة عن جمهرة الناس وهم يكونون على يقين كامل من أن الناس سوف تراهم لا محالة من خلال رؤيتهم لأعمالهم الفنية التي يتجسدون من خلالها.

خامساً: في ضوء شخصية الفنان المبدعة التي تعبر عن ذاتها في الأعمال الفنية ترى أن الموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي نشارك فيه بعواطفنا ومشاعرنا نحو الآخرين فهو عالم الآنا Moi والأنت Toi اللذان لا تعارض بينهما لأن لكل منهما مجاله الذاتي الخاص به.

والحق أنه لا تعارض بيننا وبين عالم الفنان الذي يحاول أن يفتح أمامنا هذا

---

(١) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن.

(٢) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٣) Du Frenne, **M.Phenomenolgie de L'Experience** esthetique Vol, 1.P.157.

العالم ويكشفه لنا لكي ننفذ إليه من خلال أعماله الخلاقة المبدعة ونحاول الاستمتاع بفنه ومعايشته.

بعد أن عرضنا للسمات الأساسية لكل من العلمين الجمالي والصناعي نحاول هنا إبراز الفروق بين الفنان والصانع على الوجه التالي، فالصانع ترد عليه الفكرة قبل أن يقوم بتنفيذ عمل ما، ومن ثم يصبح لها قيمتها الأساسية للعمل لأنها تمنحه صورته وبنائه فتنظمه وتتحكم فيه وعندما يحاول الصانع تحسين إنتاجه وتطويره، أو تعديله فأنه يقترب في هذه اللحظة من روح الفنان الذي يحاول هو الآخر تنقيح عمله وتجويده، وتعديله، وذلك في أثناء مرحلة صناعته أو أنتاجه لفنه، لكن هذه اللحظة التي يصل فيها الصانع إلى نفس شعور الفنان ـ لا تستمر طويلاً فسرعان ما تتلاشى ليس ذلك مستغرباً لأن العمل الصناعي يتميز بتساوي فكرته مع ما ينتج عنها من عمل أو أنتاج فالتنفيذ يأتي متفقاً ومتساوياً مع التصميم ذاته.

أما الفنان فأن فكرته عن العمل لا تسبقه بل تتحد به فتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها، ومن ثم تأتي عملية الإبداع عنده مستندة إلى الفكرة والمادة في الوقت نفسه، أي أنها تقوم على أساس تنظيم الأفكار بالاستناد إلى تنظيم المادة الخارجية التي يحدث فيها التحقيق والخلق، وهي تعد من المراحل الهامة عند الفنان التي يعشق فيها مهنته أو حرفته وبهذه المناسبة يقول آلان Alain «أن القانون الأعلى للابتكار الانساني هو أننا لا نبتكر إلا من خلال العمل والتأليف أولاً، ثم يدعمنا النظام المادي الصلب مع وجود الحرية Liberté[1]».

وبعد أن عرضنا للفوارق النوعية بين كل من العمل الصناعي، والعمل الجمالي وبينا سمات كل منها، فهل يتسنى لنا الفصل بينهما بصورة قاطعة. لقد كانت مشكلة الفصل بين الموضوعين مثار بحث العلماء والمفكرين المختصين بمجال الاستطيقا فاختلفت وجهات نظرهم حوله فمنهم من ذهب إلى أن الفن حدس أو عيان أو أشراق حضوري، أو فكرة ملهمة كما رأى البعض الآخر أنه الفكرة التي تجمع بين التنفيذ، والإنتاج ورآه فريق ثالث يجمع في وحدة تامة بين مجالي الفن والصناعة وذهب

(١) Alain, Systeme des beaux-arts Gallimard, Paris 1926 p. 35.

البعض الآخر يتصوره على أنه ضرب من اللهو فضلاً عن كونه عملاً إنتاجياً، كما رأت بعض وجهات النظر أنه لا يتعدى مفهوم الاحساس بالجمال واللذة. في حين فسره البعض على أنه الحياة والتجربة.

وسوف نتتبع في الفصل التالي عدداً من الآراء التي ساقها بعض علماء الجمال المعاصرين، بصدد طبيعة العمل الفني وعلاقته بحياة الفرد الروحية، والعملية.



الفصل السادس

العمل الفني الجمالي
بين
الفكرة المبدعة والتنفيذ الصناعي

مقدمة

١ ـ كروتشه: الفن حدس، وعيان.

٢ ـ آلان: الفن تنفيذ، وإنتاج.

٣ ـ سوريو: الفن وحدة النشاط الفني والصناعي.

٤ ـ فيكتور باش: الفن لهو.

٥ ـ سنتايانا: الفن جمال، ولذة.

٦ ـ جون ديوي: الفن خبرة.

٧ ـ أندريه مالرو: الفن حرية، وابداع.

٨ ـ كامي: الفن تقبل، وتمرد.

مقدمة

ليس هناك شك في أن الإلهام هو المنبع الأول للفن فالعمل الفني (الجمالي) هو الذي ينبثق عن فكرة ملهمة، يتحمس لها وجدان الانسان الفنان. لكن هذا الالهام والاشراق الذي يحضر الفنان في لحظات مفاجأة ويساعده في خلق عمله الفني ليس هو الخطوة الأولى والأخيرة في خلق العمل الفني (الجمالي) ذلك لأن هناك عملية أخرى ـ وهي التحقيق أو الإجادة التي تعتمد على الصنعة والتنفيذ ـ تلعب دوراً هاماً في تحقيق العمل الفني فليس للالهام قيمة كبرى في مجال الفن ما لم تتحقق فكرته من خلال عمل جميل ورائع، يلعب فيه التنفيذ دوراً كبيراً وهاماً.

ولقد اختلفت وجهات نظر علماء الجمال المحدثين والمعاصرين في تعريف الفن. وهل هو تنفيذ وانتاج في المحل الأول، أم أنه الهام وسحر مفاجيء لا صلة له بعالم الواقع، أي أنه مجرد فكرة لا أهمية لتحقيقها، أم أنه يجمع بين عاملي الفن، والصناعة في وحدة لا تنفصل، أم أنه ليس فناً أو صناعة، لكنه لهو ولعب على ما تذهب إلى ذلك بعض الآراء، وهل يمكن النظر إلى قيمة العمل الفني من خلال ما يحققه للفرد من شعور باللذة أو السعادة؟ أن هذا التساؤل قد دار بخلد بعض علماء الاستطيقا، فضلاً عن آراء ترى في مفهوم الخبرة أساساً للخلق الفني، والمتعة النفسية، وأن ابداع الفن قائم برمته على ممارسة التجربة أو الخبرة الواقعية، وما يتصل بها من عمق الاحساس بالواقع وممارسة تجربته، وتحصيل خبرة عنه.

وتذهب بعض الآراء إلى أن العمل الفني هو نتاج ممارسة الانسان لحريته وإحساسه العميق بذاته، ونمو وعيه وأنه بهذه الطريقة ـ أي عن طريق الفن ـ يحاول السمو فوق مستوى تاريخه المشحون، وعالمه الواقعي فيخلق لنفسه عالماً خاصاً من

تأليفه، وإلهامه المبدع وهو في هذه المحاولة لا ينقل أي صور من الواقع، أو يحاول تقليده.

وفضلاً عن الآراء السابقة فأننا نجد أن هناك من يذهب إلى أن الفن، هو أطلاق سراح حرية الانسان في التعبير عن واقع يرفضه ويتمرد عليه.

وهكذا تتعدد الآراء وتتباين النظريات بصدد العمل الفني الجمالي فمنها من يذهب إلى أنه عالم الإلهام والحدس ومنها من يتمثله في أفكار الابداع والتنفيذ أو اللهو واللعب أو اللذة والمتعة، أو الخبرة الواقعية فضلاً عمن يتمثلونه في فكرة الحرية المبدعة، أو في شعور التقبل والتمرد.

وسوف نتبين فيما سيأتي مجموعة الآراء والنظريات التي قيلت في شأن تفسير العمل الفني.

(١) كروتشه: الفن حدس وعيان

بندتو كروتشه Croce Benedetto (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) هو فيلسوف وعالم جمالي إيطالي، كان أحد أتباع التيار الهيجلي الجديد، ومن الذين ثاروا على النظريات الاقتصادية والماركسية وارسوا دَعائم المثالية المطلقة أهم مؤلفاته الفلسفية كتاب «فلسفة الروح» (١٩٠٢ ـ ١٩١٧) أما كتبه الخاصة في مجال الفنون والجمال فهي على التوالي: كتاب) الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعاني» وصدر عام ١٩٠٢ والمجمل في علم الجمال وصدر في عام ١٩١١.

وإذا تتبعنا كتابه الخاص بفلسفته أو ـ كما يشير عنوان المؤلف «فلسفة الروح» فسوف نجد أن لمبحثه في الفن والجمال مكانة هامة فيه، يدل على ذلك أنه وضع المعرفة ضمن المعرفة الحدسية»[١] Intuitive التي أشار إليها في تقسيم صورة العلم أو المعرفة البشرية في هذا المؤلف، كما أنه قد أحله في المرتبة الأولى من مراتب النشاط الروحي.

---

(١) Croce, B: **Esthetique Comme.Science de L'Expression et Linguistique Generala.** Faris Giard. Briere 1904. P.1.

يقول كروتشه في استهلال كتابه «المجمل في علم الجمال» أن الفن عيان Vision أو حدس Intuition وأن ما يخلقه الفنان إنما هو صورة Image أو وهم ومن ثم فإن كثيراً من الكلمات مثل التوهم والتخيل إنما تتوارد على أذهان الناس حين سماعهم لكلمة الفن وهذا لا يجانبه الصواب، فالفن حقيقة هو هذه المفاهيم جميعاً التي تصب في النهاية في كلمة الحدس أو العيان أو «علم التعبير»[1].

وبعد أن يعرض كروتشه لتساؤله عن ماهية الفن ويقوم بتعريفه على نحو ما سبق يخرج من هذا التعريف بمجموعة من خصائص العمل الفني اللازمة أو الضرورية لكونه (حدس أو عيان) وهي:

١ ـ ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية Fait Physique وهذا يعني ألا ننظر للفن بوصفه ظاهرة طبيعية، أي أنه يخضع لما تخضع له الظواهر الطبيعية التي تقبل القياس أو التجزئة وكذلك فأنه لا ينبغي النظر له باعتباره رمزاً من رموز الرياضة، أو شكلاً من أشكال الهندسة (كالمثلثات والمربعات، أو المكعبات أو غيرها).

وينكر كروتشه محاولات بعض العلماء رد الظاهرة الجمالية إلى أخرى فيزيائية صرفة، وكأنهم بذلك يحاولون إرجاع الشيء (الجميل) إلى آخر يبدو في شكل طبيعي يمكن قيامه، وتعداده، واجراء التجارب عليه، أن كروتشه يذهب مع هذا الرأي إلى نهايته فيتصور أنه بامكاننا إرجاع الجميل إلى شيء مثل هذا بيد أنه عند هذه اللحظة التي يستحيل فيها من مجرد «الجميل» إلى مجرد سطح عادي يتكون من مقادير معينة من الألوان، ومن مجموعة من الخطوط الجامدة، فأنه يصبح واقعة فيزيقية تقبل ما تقبله مثيلاتها من التجارب التي تقسمها وتحيلها إلى اجزاء صغيرة، أو ظاهرة عادية تخضع للفحص التجريبي.

ويرى كروتشه استحالة وجود ذرات مادية أو أصل مادي للظاهرة الجمالية حال تذوقها لانه لو صح ذلك لتحولت هذه الظاهرة المبدعة إلى شيء. مصنوع له لون وشكل مختلف تماماً عما تبدو عليه الأعمال الفنية ولو أن فناناً أراد تطبيق هذه القوانين

---

(١) Ibid P. 127.

والقواعد العلمية على الظاهرة الجمالية لإصبحت أعماله مثار سخرية من المتذوقين.

وخلاصة القول أن العمل الفني هو عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية أو الوقائع المادية الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضي والطبيعي من حيث أنه خلق خاص، ورؤية تسمو على مستوى الواقع المادي العلمي. وأنه لو حاول البعض رده إلى مثل ذلك الحكم على ظاهرة الجمال ـ التي تعبر عن حقيقة روحية تنفعل بها[1] بالتلاشي.

ولما كان الفن حدساً فقد لزم عن ذلك ألا يكون فعلاً نفعياً ينبغي الانسان من ورائه الحصول على اللذة أو اجتناب الألم. وعلى هذا النحو يصبح الفن معرفة نظرية لا علاقة لها بمستوى السلوك، والافعال، فليس له ثمة علاقة بمشاعر اللذة أو الارتياح، فقد يثير فينا أحد الاعمال الفنية شعوراً بالحزن أو الفرح، لكن ذلك لا يعني أن يكون هذا الشعور بذاته هو جوهر الشعور بالفن، أو حدسه.

ويقوم نقد كروتشه لاتباع مذهب اللذة في الفن على اعتبار أنه مذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين الشغف بالجمال، والاحساس بالملائم Agreable[2] وهذا الأمر يمكن أن يحدث في ضروب أخرى من النشاط الروحي ولهذا فان كروتشه ينزه العمل الفني عن كل ضروب المنفعة ويسمو به فوق مستوى حاجة الانسان وميوله ورغباته وحتى فوق مجرد احساسه بالملائمة او السعادة.

وفضلاً عن إنكار كروتشه لان يكون الفن واقعة مادية فيزيقية، أو فعلاً نفعياً، يضيف إنكاره في أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً. وهو يذهب إلى أن الفنان ليس في حاجة إلى فعل الخير في فنه، أي ممارسة إرادة الخير من خلال مبدعاته الفنية، فإذا كانت الأخلاق هي شيء ماس بحياة رجل الفضيلة والأخلاق فإنها ليست على نفس المستوى من الأهمية بالنسبة للفنان، وهكذا يصبح الفن حراً طليقاً فيما يتصوره في مخيلة صاحبه، فتقييم العمل الفني لا يكون على مستوى الاخلاق، أو عدمها، واللوحة الفنية التي تجذب إنتباه المتذوق ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية، أو دينية أو متزمتة أو أن يكون مضمونها دعوة للخير أو الحب، فالعقل الفني

---

(١) Croce, B: **Brevaire, d'Esthetique,** Payot Paris 1923. P.12.

(٢) Ibid. PP.

هو الخلق الخاص بذاته الذي لا ينقص من قدره ولا يزيد أن يكون على مستوى معين من الاخلاق، فالكثير من الاعمال الفنية كاللوحات والقصص الأدبية والأفلام السينمائية أحياناً ما ترمي إلى مضامين لا تخلو من شر أو فزع أو خوف. ألا إنه لا يمكن أن يقال عنها أنها خالية من الفن، أو هابطة في الموضوع أو الاسلوب.

وفي ضوء ما سبق كروتشه ينأى بإنكاره الثالث عن إتجاه بعض المدارس الفنية القديمة والحديثة التي دعت إلى سياسة التوجيه الفني، كما تعدو إلى أن يكون الفن موجهاً لخدمة أهداف المجتمع الإجتماعية والقومية والأخلاقية بل والدينية كذلك.

وفي ضوء إنكاره أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً فان حدس الفن عنده يختلف عن مثاليته، كما جاءت عند أفلاطون فالأول يعزل الظاهرة الفنية ويخرجها من حيز الوجود الديناميكي الفعال، ويرفض أن تكون شيئاً في نطاق العالم الطبيعي أو الأخلاقي أو العقلي، وأن تستقل عن كل ما حولها وتصبح ظاهرة لا تدرك سوى بالحدس أو العيان في حين أن أفلاطون قد رآها في مثال الجمال الغائب في جزئيات العالم الأرضي الذي لا يحصل إدراك تام له إلا في عالم المثل ومع أن كروتشه قد نزه الجمال عن علائق الحس والمادة والعلم والسلوكيات، وهو بذلك يكون قد أقترب من مثالية أفلاطون الجمالية بيد أنهما يختلفان تماماً في ناحية التطبيق العملي للفنون والجماليات على أذواق الأفراد فقد كان الأول يستبعد أي تأثير صادر عن هذه الظاهرة باعتبارها موجودة بذاتها، ومدركة في ذاتها عن طريق الحدس أو الشعور بها وأنها في استقلال تام عن أي غرض خير أو شرير ومن ثم يستبعد أثر الفنون التي تمس وجدان الانسان، وتنمي فيهم حاسة التذوق ويغلق السبل أمام العمل الفني في التعبير عن مواجد وحاجات المشاهدين.

أما أفلاطون فقد حاول تطبيق سياسة التوجيه والإرشاد الفني على الشباب في الجمهورية فتخير من الفنون بعض أنواع الموسيقى ليقوم بها نفوس الشباب، ويبث فيهم نوازع الخير، والشرف، والفضيلة ويستثير حماسهم.

ورغم إنكار كروتشه لفكرة الفن الموجه L'art dirigé بيد أنه يتصور أن حدث الفنان هو رسالة في حد ذاتها وأنه ليس للفن من غاية أو هدف إلا نحو ذاته أي في

حدسه والشعور به، ولا يفهم من القول بإنكار أن يكون للفن وجهة أو غاية أخلاقية ما يدفع إلى الاعتقاد بلا إنسانية الفنان أو خروجه من دائرة السلوك الأخلاقي لأن الفنان عندما يتجه إلى عالم الفن الخالص فإنه بذلك يكون في مطلق سلوكه الاخلاقي والإنساني.

وبعد أن ينكر كروتشه أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً فانه ينكر كذلك أن يكون معرفة تصورية Connaissance Conceptuelle وليس ذلك مستغرب خاصة بعد أن ميز بين المعرفة الفلسفية (العلمية) والمعرفة الحدسية الخاصة بالفن فالأولى خاصة بالعالم الطبيعي أي أنها حدس يقدم لنا الظاهرة في حين أن الثانية هي مجرد تصور عقلي أو مفهوم Concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة Noumene أو الروح يقول كروتشه عن معرفة الفن المثالية: «ان المثالية (التي تميز الحدس عن التصور وتميز الفن عن الفلسفة، والتاريخ أي عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هي الميزة الداخلية الغميقة التي يمتاز بها الفن، فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات: مات في الفنان فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد»[١].

وقد أنكر كروتشه بشدة أن يكون الفن ضرب من المنطق. فهو يعتبر أن الفجوة عميقة بينهما وأن الفلسفة والدين والتاريخ من ضروب المعرفة الأقرب إليه من المنطق في دنيا النظر والمعرفة»[٢].

على هذا النحو السابق يبدو مبحث الفن عند كروتشه وكأنه منبثق تماماً من فلسفته في الروح، فقد مزج فكرة الحدس بفكرة التعبير، وجعل من الفن حدساً تعبيرياً[٣] والحق ان انطلاق كروتشه من الوجود الحقيقي الوحيد، أو الروح قد دفعه إلى رؤية الموضوعات باعتبارها حالات ذهنية أو نفسية لا باعتبارها أشياء خارجية مستقلة عن قوى العقل والروح ومعنى ذلك أن الموضوعات لن تعرف إلا إذا دخلت في مجال التصورات، والحدس العقلي.

---

(١) بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن. ت: سامي الدروبي. دار الفكر العربي ـ القاهرة ١٩٤٧، ص ٣٤.

(٢) نفس المرجع: ص ٣٦.

(٣) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر مكتبة مصر الفجالة ١٩٦٦ ص ٦٣.

ويعني قول كروتشه بأن الفن حدس أو عيان، أنه خاضع لشعور الفرد ولحالته النفسية، ولما كان الفن الحقيقي هو الذي تدركه النفس حين تحدس بعقلها العمل الفني، لهذا فان ما يروقنا في أي عمل فني، هو ما تستريح له حالتنا النفسية، وهو ما نتخيله أو نتصوره.

وهكذا فقد فندت الفلسفات التجريبية والواقعية تعريف كروتشه للفن بوصفه حدس أو تعبير فرفض اتباعها أن يكون الفن مجرد تخيل أو تصور أو تعبير باطني واعلنوا وجوده في مرحلة الفعل والتحقيق، وأن الفن لا قيمة له بدون أن تراه العين وتلمسه اليد، أما أن يكون مجرد نسج من تصورات العقل وتخيلاته فذلك ما ينافي الخلق الفني بما يتميز به من الإبداع.

وقد ذهب كروتشه يدافع عن موقفه من تصور الفن مؤكداً على أنه من الخطأ تصور أن المهارة اليدوية هي من الأسباب الأصيلة لنجاح العمل الفني، وأن مرحلة الحدس أو التعبير هي المرحلة الرئيسية التي تتكون فيها الصورة الذهنية في عمل الفنان في حين أن المهارة اليدوية هي مجرد «عادة تكنيكية» تكتسب بالمران والتعلم[١].

وعلى الرغم من محاولات كروتشه الدفاع عن موقفه من الفن باعتباره حدس عقلي مدعماً رأيه بأمثلة من حياة كبار الفنانين في عصر النهضة مثل روفائيل سانزيو وليوناردو دافنشي إلا أنه لم يسلم من سهام النقد التي وجهها له كل من التجريبيين والواقعيين.

خلاصة القول أن الفن عند كروتشه هو حدس وتعبير للصورة العقلية أو هو شعور ووجدان بيد أنه حدس يحتاج إلى التجربة العملية، وإلى الفعل والتحقيق يقول جيروم ستولينتز: «أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية، وهذا يعني ضرورة إكتسابنا لأكبر قدر يمكننا إكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أي شيء نقوله

(١) Croce B: L'Esthetique comme Science de L'Expression P. 9.

عن الفن من خلال التجربة العينية»[١].

وهكذا يتأكد لنا أن المذهب المثالي عند كروتشه قد انتقص من مفهوم الفن عندما قصر مجال فمهه على التصورات والخيال العقلي، ورده إلى الحدس والتعبير فحسب.

٢ ـ آلان Alain: الفن تنفيذ وإنتاج (١٨٦٨ ـ ١٩٥١)

هو فيلسوف واستطيقي فرنسي. من أهم مؤلفاته الجمالية مجموعة كتبه القيمة «تقسيم الفنون الجميلة» «Système des Baux Arts» وعشرون درساً في الفنون الجميلة Lecons Sur les Beaux - Arts وكذلك تمهيدات لعلم الجمال Preliminaires d'Esthetique.

وجدير بالذكر أنه كان لالان إهتمامات بالفلسفة فضلاً عن الفن، فليس مستغرب أن نجد أن المؤرخين يضعوه في مصاف فلاسفة المثالية المعاصرين في فرنسا. خاصة وقد تميز بفكر فلسفي خاص وإتجاه مثالي عبّر عنه من خلال مؤلفه القيم في الفلسفة «عناصر الفلسفة»[٢] Elements de Philosophie وأبرز من خلاله أفكاره الفلسفية في طبيعة الانسان والحرية الفكرية، وكذلك في الصلة بين النفس والمادة[٣] وغيرها من مشكلات ميتافيزيقية.....

ويذهب آلان في مؤلفه الكبير تقسيم الفنون الجميلة إلى الجمع بين الفن، والصناعة (العمل الجمالي والعمل الصناعي) ذلك لأنه كان يرى أن الفن لا يتوقف عند مجرد الحلم والتأمل والتصور، بل أنه يتعدى ذلك إلى مرحلة الصناعة والتنفيذ[٤]

---

(١) جيروم ستولينتز: النقد الفني. ترجمة د. فؤاد ذكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط٢، ١٩٨١ص ١٥٩.

(٢) Alain: **Elements de Philosophie,** France. Imprime en France Imprimetie Arrault 941.

(٣) Ibid. Liv. 4e. **De L'Action** P.P. 219 - 249.

(٤) Alain: **Système des Beaux - Arts.** Imprimerie Busière, Editions Gallimard Paris 1926, P.33.

وكذلك مرحلة الإنتاج وهنا يصبح الموضوع الجمالي مكملاً للموضوع الصناعي والعكس صحيح وذلك للاعتبارات التالية:

١ ـ أن تصورات الفنان لا تظل حبيسة خياله وأحلامه أو حدوسه ولو كانت كذلك ما تبدت في صورة فنية، ولما ظهرت في شكل موضوع جمالي يوجه له النقد الفني سهامه كما يسهم في مجال الفن بفاعلية ما.

٢ ـ على هذا النحو السابق يكون الفنان في حالة صراع مع المادة أي كان نوعها سواء كانت لغة أو لوناً أو حجراً أو صخراً بغرض تطويعها وترويضها لخدمة خيالاته وإبداعاته.

٣ ـ أن العمل الفني من حيث هو وليد فكرة طارئة وحدسية عند الفنان لا تصل مراحله إلى حد الإكتمال والكمال ما لم تتحقق ولو جزئياً بصورة صناعية ملموسة وعندئذ يبدأ الفنان في التعديل والتحوير حتى تكتمل له الصورة المبدعة التي يترسمها خياله.

٤ ـ أن الفنان يصبح وفقاً للاعتبارات السابقة متصلاً ومتحداً بالمادة لأنها تكون المحصلة الإنتاجية لإفكاره الصورية فالألفاظ هي أساس الشعر. والألوان والخطوط هي أصل الصورة، كما أن الحجز والصلصال هما لبنة التمثال الأولى. وهكذا تبدو لنا أهمية المادة موضوع الفن[١]، وحجر الزاوية فيه، فهي التي تتحقق من خلالها نغمة الموسيقى وإبداع الصورة وسحر الشعر[٢].

٥ ـ يتحدد عمل الفنان في ضوء ممارسته لعمله، وتطويعه للمادة أمامه فيصبح هو أول متفرج على فنه، وأول مشاهد لإنتاجه[٣] كما يصبح أول معدل وناقد له Critique قبل أن يظهره لجمهور المشاهدين.

وتكتمل العبقرية الفنية تدريجياً بفضل المجهود العملي الذي يبذله الفنان

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid P.35 - 45.

(٣) Ibid P.37.

تدريجياً، خط يكمل خط، أو نغم ينسجم مع الآخر أو لون يضاهي الآخر، أو كلمة شعرية تنظم الأخرى. . . وهكذا دواليك ويعبر آلان عن فكرته هذه في العبارة التي يقول فيها: «يجب على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة في سبيل الحياة في عالم الجهد والصنعة Industrie والمهنة metière والإنتاج العملي»[1].

وهكذا يتضح لنا إتجاه آلان في التركيز على الصناعة التي تمثل عنده قمة تصورات الفنان وخيالاته فالعمل الفني يعد ناقصاً بل أنه يصبح لا وجود له على الاطلاق إذا أرتكز على التصورات فحسب، وركن إلى الخيال دون الاعتماد على مادة صلبة يطوعها الفنان ويصيغها في صورة عمل صناعي، إنتاجي يعبر عن روحه، ويظهر حرفته ومهارته ويظهر فيه الفن باعتباره نشاطاً إنسانياً يقوم على الصناعة والخلق والبناء.

والواقع أن النشاط الفني لا ينبثق من نفس الفنان إنبثاق الشعاع من الشمس أو الماء من الينبوع إنه لا يحدث بمثل هذه السهولة والتلقائية لأن الفنان يعاني ويبذل الجهد في سبيل خلق فكرته، وبناء تصوره ويظهر ذلك في صراعه مع صلابة المادة الخام وكذلك في طريقته في اختيار وتركيب الألوان ورسم شكل الخطوط فضلاً عن محاولته نقد عمله والوقوف على جوانب النقص فيه، ومن ثم العمل على تعديله في صورة تسترضيه وتعبر عن أحلامه وخيالاته.

٣ ـ سوريو: الفن ووحدة النشاط الفني والصناعي

أما سوريو فقد نادى **بوحدة النشاط الفني والصناعي** فالصلة الوثيقة لا تنقطع بين العمل الفني والصناعي والفنان هو شخص محترف ولو لم يكن كذلك أي لو لم يكن صانعاً في المحل الأول لما أصبح فناناً، ولما استطاع الناس التعرف على فنه، وكشف موهبته الأصيلة.

---

(١) Ibid. P. 33.

٤ ـ فيكتور باش Basch.V.

يذهب فيكتور باش إلى الربط بين الفن والصناعة ويذهب إلى أنه إذا أرتقت الصناعة إلى مستوى الفن، فأنها يمكن ـ في هذه الحالة ـ أن تصبح فناً، لأنها سوف لا تهدف في مثل هذه الحالة ـ إلى أي غرض أو منفعة لكنها ستصبح مجرد لهو، أو لعب.

وهكذا يذهب باش إلى الخلط بين الفن واللهو فيرى ضرورة أن يتحرر الشيء الجميل من النافع L'utile ويدعو إلى ضرورة تخليصه من مجرد كونه صنعة «حرفة» وتحويله إلى فن راق جميل.

ويرى باش أن الفن قد نشأ عن المهنة، وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد أن فن المعمار Architecture قد نشأ عن حرفة البناء Maconnerie كما أن فن التصوير قد نشأ منذ البداية عن حرفة التلوين entluminure ولما كان الفن قد نشأ في الأصل عن الحرفة ولم يحصل على اسمه إلا بعد أن أنفصل عنها. لهذا تظل الصلة قائمة بينهما حتى بعد انفصاله عن الحرفة ومع ذلك فإن الحرفة أو الصناعة إذا ما تقدمت أو أزدهرت فأنها تصبح فناً.

من خلال هذه الرؤية لفيكتور باش وغيره من علماء الجمال نتبين الآتي:

١ ـ أن العمل الفني كان في الأصل حرفة أو مهنة أو صناعة.

٢ ـ أن الانفصال بين العملين الفني والحرفي صارا أمراً واقعاً بحكم التطور.

٣ ـ أنه يجب أن يظل هذا الأنفصال قائماً وموجوداً.

٤ ـ أنه إذا حدث وأرتقت الحرفة (المهنة، الصناعة) إلى مستوى فني معين بحيث أمكنا أن نطلق عليها لفظ الفن ـ أي أكتسبت بذلك سمات الفن الأصيل من حيث التجرد عن المصلحة أو الوظيفة أو الحاجة للاستعمال فقد أصبحت عند هذا الحد مجرد لهو أو لعب وهذه هي جملة وجهات نظر علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن، واللهو.

٥ ـ سنتيانا Santayana.G : الفن جمال ولذة

وقد عقد سنتيانا تفرقة بين معنيين للفن أحدهما عام ويتمثل في مجموعة العمليات الشعورية الفعالـة التي يتمكن الانسان عن طريقها من السيطرة على بيئته الطبيعية والآخر خاص يجعل من الفنون مجرد إستجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة، أي لذة الحواس ومتعة الخيال بحيث لا يكون للحقيقة ثمة مجال في هذا الصدد.

ومجمل القول أن الفن عند سنتيانا ما هو ألا تحقيق المتعة الجمالية، أو اللذة الاستطيقية وهو يتفق في هذا الرأي مع العالم الاستطيقي الالماني مولر فرينفلس Muler Frienfels الذي يذهب إلى أن الفن يتمثل في القدرة على توليد الجمال أو المهارة في إستحداث المتعة الجمالية[١] يقول فرينغلس في كتابه «سيكولوجية الفن» «لكي نعد أي إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فناً بمعنى الكلمة فأننا نشترط فيه أن يكون على أقل تقدير ذا قدرة استطيقية، فنحن لا نتحدث عن فن الفروسية أو الرياضة البدنية أو الطهو اللهم إلا في الحالات التي نكون فيها بازاء قيم استطيقية تتجاوز الأهداف العملية الأصلية لهذه الضروب المختلفة من النشاط. . . وإذن فان الاستمتاع بالفن هو فيما يبدو على العموم أنقى نموذج من نماذج التجربة الجمالية، كما أن هذا النوع من الموهبة البشرية الذي لا يهدف إلا إلى التجربة الجمالية إنما يعد فناً بهذا المعنى الجزئي الخاص»[٢].

٦ ـ جون ديوي Dewey John الفن خبرة[٣]:

ينتقل جون ديوي الفيلسوف الأمريكي التجريبي (١٨٥٩ ـ ١٩٥٢) بمفهوم الفن من جمال الرؤية الحدسية، والفلسفية الخالصة إلى ميدان الممارسة والعمل.

---

(١) نقلاً عن الدكتور زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر الفجالة، ص ١٢ و١٣ د ت.

(٢)

(٣) فيلسوف أمريكي كان له أثره البالغ في علم الاجتماع والفلسفة كما كانت له آراءه القيمة في علم الجمال، فضلاً عن اهتماماته بالسربية، وهو يعد المؤسس الأول لمدرسة شيكاغو البرجماتية (مذهب الذرائع) أهم كتبه المدرسة والمجتمع ١٨٩٩ والخبرة والطبيعة ١٩٢٥، وكذلك الفن خبرة ١٩٣٤ والمنطق نظرية البحث ١٩٣٨.

وقد بدأ ديوي تجربته من الفن بالإيمان المطلق بالتجربة ذاتها التي تعتمد على الخبرة العامة. وعلى هذا النحو فالفيلسوف لا يختلف كثيراً عن الفرد العادي الذي يمارس الفن لأنه يعيش نفس تجربته، ويعاني نفس معاناته.

ولقد تحولت الثنائية التي عرفها تاريخ الفلسفة بين الفكر والعمل إلى وحدانية طبيعية لم تألفها الفلسفات السابقة عليه خاصة بعد أن أبرز أن العقل ليس ملكة منفصلة عن التجربة. لكنه موجود في باطن الطبيعة، مثله في ذلك مثل أي شيء آخر له وجوده في صميم التجربة.

ومن تحليل كتابه «الفن خبرة» يتضح لنا ما يلي:

أن ديوي يدرس الخبرة ويحللها بحجة أنه لا سبيل لنا إلى فهم «الظاهرة الجمالية» إلا إذا درسناها ونحن «في شكل الغفل» إذ أنه لن يجدي في دراسة الفن أن نمتدحه أو نرفع من شأنه بدون أن نلجأ إلى دراسته عن طريق الخبرة العادية، أي تعويد الأذهان على ممارسة السير الطبيعي للأمور، حتى يتسنى لنا الوقوف على مثل هذه الخبرة Expérience.

وعلى هذا النحو يرفض ديوي جميع النظريات التي تفسر الفن من مطلق روحي، أي تلك التي تحاول أن تقطع الصلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة بدون أن نتنبه إلى وجود صلة قوية بين الفنون الجميلة، وممارسات الحياة اليومية وخبرتها المعتادة.

ولما كان الفن متصلاً بمسيرة الحياة، غير منقطع عن ركبها، منبثق من الظروف الإجتماعية، وقائم عن طريق الأنظمة الإجتماعية، فمن ثم يجب الرجوع إلى جذوره وأسسه عن طريق دراسة الخبرة العادية التي لا تتسم عند النظر إليها بأي طابع جمالي.

ويعرف ديوي الخبرة بأنها ثمرة التفاعل الذي يحدث بين المخلوق الحي من جهة وبين بعضُ مظاهر العالم الذي يعيش فيه من جهة أخرى[١] ويضرب مثالاً لهذه الخبرة بالشخص الذي يعاني ويكابد في رفع حجر على الأرض وكيف أن خواصه مثل

---

(١) جون ديوي: الفن خبرة، الدكتور زكريا إبراهيم مراجعة وتقديم د. زكي نجيب محمود ص ٧٨.

الحجم، والشكل، والصلابة، والوزن هي التي تحدد فعل هذا الشخص، كما قد يكون هناك شخص يكرس وقته للتعامل مع الأفكار فتتولد خبرته من خلال هذا التعامل.

وجدير بالذكر أن لكل خبرة، أو نموذج Pattern نسيج أو بناء Structure وذلك لأنها ليست مجرد فعل وأنفعال، أو جهد ومعاناة على التعاقب لكنها تنحصر في صميم العلاقة القائمة بينهما[1].

وهكذا نجد أن الانسان يكون في حالة تفاعل كامل مع بيئته الطبيعية كما يحاول التكيف معها في سبيل ضمان الأمن والأستقرار لنفسه، وعلى هذا النحو تتحدد حياة الفرد ومصيره، وهذا التفاعل والتبادل الثنائي بين الانسان وبيئته لا يحدث على مستوى الظاهر (الفني) فحسب، بل يحدث بطريقة باطنية عميقة وعلى هذا النحو ورغم ما تسببه الحياة الطبيعية ـ التي تحيط بالانسان ـ من متاعب وعقبات بالنسبة له إلا أن عملية التكيف الباطنة التي تجمع بينه وبين ممارسة أفعاله وتجربته مع البيئة إنما تدفعه دفعاً للتكيف السريع والتلائم مع الظروف الطارئة، والسريعة وهكذا تسير الحياة من حوله يسيرة طبيعية، يحاول ترويضها وإخضاعها عن طريق جهده وإجتهاده في تحصيل التجربة عنها.

ويذهب ديوي إلى أن إنعدام الصلة المتبادلة بين الانسان والبيئة بما يعني إنعدام التكيف بينه وبين الواقع، إنما يعني فناء الفرد.

وعلى هذا النحو فأنه يرى أن مسألة الخبرة العادية بالحياة هي السبيل الذي يقود إلى الكشف عن سر العلاقة الطبيعية (الحيوية) بين الانسان، ومقتضيات بيئته وأن سنة الحياة أو الطبيعة عند البشر أوجبت أن تظل هذه الصلة قوية ودائمة على الدوام، لإنها تمثل السر وراء وجود الانسان، وتحقيق التوازن الكامل بين طاقاته، وطاقات الظروف الخارجية الممثلة في البيئة الطبيعية المحيطة به.

ولكل خبرة فعل، ونتيجة لا بد لهما من الترابط في صميم الإدراك، لان هذا الترابط هو الذي يخلع المعنى ويكون إدراكه هو غاية كل عقل فلو أن شخصاً وضع يده

---

(١) نفس المرجع ص ٧٩.

في النار فأحرقتها لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلاً لخبرة أو أمتلاكاً لتجربة وعلى هذا النحو نرى أن خبرة الطفل ربما كانت عنيفة. أو حادة لأنها لم تتوافر لها سوابق أو ممارسات سابقة ولذلك فأن خبرته لا تتميز بأي خبرة أو أتساع حقيقي. والحق أنه لم يستطع أحد يوماً أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل العلاقات المتضمنة (في الخبرة)[1].

ولكن أين يوجد الاحساس بالجمال، أو تقدير الفن في وسط هذا النسق القائم على الخبرة والتفاعل المتبادل بين الانسان وبيئته؟

أن ديوي يرى أن الاحساس بالجمال يتأتى عن طريق ترحيب وإستجابة الكائن الحي لما يدركه في بيئته الخارجية من نظام بحيث تكون إستجابته لهذا النظام هي الشعور بالمشاركة بالتوافق أو الانسجام. وعندما تأتي هذه المشاركة للكائن الحي مع بيئته من خلال العلاقات المنظمة التي يمارسها فيها بعد مرحلة من الصراع والمعاناة، ففي هذه الحالة تكمن بذور التحقق الجمالي ـ وعلى هذا النحو يعرف ديوي الخبرة الجمالية ـ في مظهرها البدائي بأنها الإيقاع الناشىء عن فقدان التكامل مع البيئة، ثم استرجاع الاتحاد بها[2].

ويرى ديوي أن للعقل دوراً فعالاً في إنتاج الأعمال الفنية، لأنه يقوم على استخدام مناسب، ومعين بين التفكير وبين استخدام نوع خاص من المواد، ألا وهي العلامات اللفظية والكلمات.

وتتعدى الخبرة عند ديوي مجال الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية، والامتداد نحو الأشياء والموضوعات إلى تحقيق ضرب من التوازن بين طاقات الإنسان وبين الظروف المحيطة به.

والحق أن قيام الخبرة بوظيفتها في خفض حدة التوتر الناجم عن عدم التكيف مع البيئة إنما تحدث ضرباً من الإيقاع الذي يزود الشخص بالإحساس الجمالي الذي يتمثل في الشعور بالرضا أو اللذة والاستمتاع وإلى هذا المعنى يشير ديوي بفوله: ـ

---

(١) نفس المرجع ص ٧٩.

(٢) نفس المرجع.

«إن الإدراك الحسي الذي يتسامى إلى حد اللذة ليس أكثر من حالة لذة طبيعية تتذوق من خلالها موضوعات الحياة وهي ناتجة عن مهارة وذكاء في تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ونتمكن من خلالها من زيادة ضروب الاشباع التي» تحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً فنجعلها أكثر شدة وصلابة، وطولاً وهنا يحاول ديوي أن يزج بالخبرة الجمالية داخل تجربتنا البشرية فتصبح على حد قوله: «هي «التحقيق» الذي يضطلع به الكائن الحي في صراعه مع عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب والخبرة.

ويذهب ديوي إلى أن الفن يجمع في صورته بين علاقتي (الطاقة الصادرة، والواردة ويستطيع الشخص أن يدرك الجمال عن طريق إنفعاله وهواه، بيد أن الاستغراق في بعض الانفعالات مثل الخوف أو الغيرة أو الغضب الشديد يؤدي إلى تحقيق خبرة غير جمالية.

ويتعدى ربط ديوي الفن بالخبرة العادية السوية إلى ربطه بالحضارة فإنه لا يوجد خير من الفن سبيلاً لمعرفة مقدار تقدم الحضارة، فالتراث الفني خير معبر عن روح وطبيعة العصور التاريخية، والحضارات المختلفة.

ويرى ديوي أن الفن كان دائماً مرتبطاً بالدين وطقوسه، وبالألعاب وشتى أنواع الحياة الإجتماعية، ومن ثم فقد كان خير معبر عن طبيعة الحضارة، ويكفي شاهداً على ذلك محاولة أفلاطون تطهير الفن، وتطبيق نظام التوجيه الفني على الشعراء، وأختيار أنواع معينة من الشعر يقرضها شعراء عصره»[(١)].

ويذهب ديوي إلى أنه بالرغم من أن الناس هم الذين يخلقون الفن ويجيدونه في عصر من العصور، بيد أن إبداعاتهم هذه ما كانت أن تقوم لها قائمة إلا في ظل وجود حضارة مادية تقوم عليها، وتستهلم منها، وتتوازن معها، مما يؤيد أهمية دور الخبرة الواقعية المعاشة.

---

(١) جون ديوي، الفن خبرة، ص ٧.

٧ ـ اندريه مالرو Malraux.A : الفن خلق وابداع

عرف مالرو (١٩٠١ ـ ؟) في تاريخ الفكر عامة بحبه للأدب فقد كان وراثياً شغوفاً بالسياسة متشبعاً بروح الثورة.

ولقد ساعدت ظروف الحرب العالمية في تأجج عاطفته وإحساسه بالانسان ومشاعره إلى حد أن أفكاره قد جاءت متفقة إلى حد كبير مع التفكير الوجودي الذي ينصب على تحليل مشاعر الانسان والتساؤل عن وجوده ومصيره وبعد انتهاء موجة الحرب والدمار التي إجتاحت العالم في ذلك الوقت إتجه مالرو إلى الكتابة في الفن فأخذ في دراسته عند الشعوب والحضارات المختلفة.

وقد قدم مالرو إلى عالم الفن دراسة شاملة وتأليفية للفنون التشكيلية التي عرفها العالم مستنداً في هذه الدراسة إلى معلوماته، ودراسته وكذلك خبرته فضلاً عن درايته الكاملة بضروب الفن الصيني بالإضافة إلى إطلاعه الشغوف على المراجع الاجنبية في تاريخ الفن.

وقد استطاع مالرو أن يبرز من خلال هذا المؤلف العظيم أهمية الفن خاصة بعد أن قدم روائعه الفنية وعرض فيها لضروب من النحت، والتصوير التي تعبر عن إنتاج حضارات وشعوب متعددة، كما تعبر عن أساليب وطرز فنية متباينة.

وقد تبلورت إهتمامات مالرو بالفن من خلال كتابه الضخم، ومؤلفه الرئيسي «سيكولوجية الفن» الذي ظهر في ثلاثة مجلدات هم: المتحف الخيالي، وهو الجزء الأول وقد صدر في عام ١٩٤٧. و«الإبداع الفني»، وهو عنوان الجزء الثاني، وقد صدر في عام ١٩٤٨، ثم الجزء الثالث والأخير، والمسمى باسم «عملة المطلق» وقد صدر عام ١٩٤٩.

ولقد ذهب مالرو إلى تعريف الفن من خلال هذا المؤلف الضخم وخاصة في مؤلفه، عمله المطلق «La Monnaie de l'Absolu» وسوف نتتبع فيما سيأتي العناصر الرئيسية لفكرة مالرو عن طبيعة الفن.

١ ـ أن دراسة الفن عند مالرو تعد دراسة مستفيضة تهدف إلى توحيد جميع ضروب الإنتاج الفني التي ظهرت عند المجتمعات البشرية المختلفة داخل عالم ذهني

واحد وأن السبيل إلى تحصيل هذه المعارف، والخبرات الفنية ممثل في إقامة المعرض التي يعرض فيها نماذج لفنون الشعوب، تفسر تطورها التاريخي والحضاري.

٢ ـ أن للظروف الحضارية والثقافية فضلاً عن شخصية الفرد وصراعه الطويل من أجل الحياة دور أساسي في نشأة الفن بيد أن الانسان ـ مع ذلك ـ يجتهد في الانتصار على ظروفه[١] فيحاول أن يتخطاها وهو يعبر عن منتهى آماله وأحلامه، تلك الآمال والأحلام التي يجسدها الفن وهكذا فالانسان لا يستمر أسير لظروفه أو عبداً طيعاً لضرورتها عليه، بل يتجاوزها ويحاول البناء والتحقيق فيما يبدعه من أعماله التي يبدو فيها مقدار جهده وكفاحه المتواصل لتطويع المادة وتملك ناصية الطبيعة والسيطرة عليها في سبيل تحقيق الأحلام.

٣ ـ أن الفن يعد ثمرة الجهد الانساني في البناء والخلق إذ بفضله أستطاع الفرد أن يحور، ويعدل وغير في البيئة التي يعيش فيها، وأن يحكم سيطرته على العالم الذي أصبح بفضل الفنون مالكاً له[٢].

٤ ـ أن الفن ـ في ضوء ما سبق ـ هو العمل الذي ينأى عن التقليد أو المحاكاة كما لا يمت للتعبيرية الموضوعية بصلة ولعل هذا هو السبب في عدم إهتمام مالرو بالفن الكلاسيكي لأنه لا يعد أن يكون فناً تقليدياً يقوم على المحاكاة والتقليد ويكون مناط تقدمه وأساس نجاحه هو النقل الحرفي من الطبيعة وينكر مالرو أن يصدر الفن الأصيل عن هذين المصدرين السابقين ويذهب إلى التأكيد على فكرة الإبداع الشخصي. والتدخل الانساني الذي يتمثل في الانفعال والمشاركة في العالم ومحاولة تحقيق الإبداع الفني، فإن الفن في معناه الحقيقي هو الانسانية الحرة الطليقة التي تعبر عن نفسها فيما تتبعه وتصنعه من مبدعات، تخلدها تاريخياً وحضارياً.

٥ ـ أن الفن عند مالرو ما هو ـ في ضوء ما سبق ـ إلا أسلوب بشري يسعى إلى خلق عالم يختلف عن الواقع، ولا يكون مناظراً له، كما لا يعبر عنه بصورة حرفية[٣].

(١) Malraux. A: **La Monnaie de L'Absolu,** Paris Gallimard 1951 P.631.

(٢) Ibid P.619.

(٣) Ibid P.619.

والحق أن ما يجمع بين جميع الفنون المختلفة في الشكل والمضمون إنما هو شيء واحد، هو القدرة على الإبداع والخلق الذي تشترك فيه جميع الفنون الكبرى والصغرى والجميلة والتطبيقية، على ما يوجد بينها من اختلافات[١].

٦ ـ أن الفن ـ بناء على ما سبق ـ بعد محاولة للكشف عن السمة الانسانية (الشخصية) التي تتميز بها شتى الأعمال الفنية على أختلاف ألوانها وهنا فإن مالرو ينكر أن يكون الفن للفن، كما ينكر أن يكون للمجتمع كذلك أو يكون في سبيل الله، إنما يؤكد على أن «الفن للانسان»[٢] وقد إتجه مالرو هذا الإتجاه الانساني في الفن من منطلق إيمانه بقدرة وعظمة مواهب الانسان الخاصة، ومدى قدرته على تغيير الواقع وممارسة إرادته على العالم في سبيل خلق عالم مبدع من الفن.

٧ ـ أن الفن هو ذلك العالم الذي يحيا فيه الفنان، من خلال رؤيته الخاصة التي تختلف عن رؤية الشخص وفي هذا الموضع يميز مالرو بين رؤية الرجل العادي أو نظرته للعالم الطبيعي، وبين نظرة الفنان التي تتسم بالبحث عما له صلة بالآثار الفنية، وقد سبق أن بينا التمايز بين نظرتين إلى الطبيعة الخارجية إحداهما نظرة الفنان، والأخرى نظرة الرجل العادي.

ويرى مالرو أن تأثير الفنان يصبح قوياً، وفعالاً على المبدعات الفنية المؤثرة والتي تجذب أعجاب المشاهدين فالفنان المبدع هو الذي يقوم بدوره في خلق منظر فني يكون أجمل وأروع من مثيله في الطبيعة فنحن قد نعجب بمنظر طبيعي جميل، بيد أنه قد يثير إعجابنا بصورة أكبر، وإذا ما شاهدناه من خلال إبداع ريشة فنان[٣] وهذا يعني أن الفنـان إنما يضع لمساته الساحرة التي تأخذ بمجامع قلوب جمهور المتذوقين.

وفي هذا الشأن، فان مالرو يتجه إلى إبراز عظمة الجانب الإنساني ومقدار تأثيره على نهضة الفن ورقيه.

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid P.603.

(٣) Malraux - A: **La Création Artistique,** Paris Gallimard 1955 P.132.

٨ ـ أن الوظيفة الاساسية للفن هي تبديل وجه الاشياء، أي تغيير وظيفتها[١] وفي ذلك تكمن الروعة في الاعمال الفنية ومن ثم فإن الفنان يحتاج لكي يصبح على مستوى فني أصيل أن يمارس خبراته الجمالية. وألا ينظر إلى إنتاجه الفني وهو في سن صغير. لأنه يكون في هذه المرحلة غير قادر على تكوين خبرة فنية أو استكناه مواهبه، والكشف عن الهاماته[٢].

ويسهب مالرو في كتابه «الإبداع الفني» أو «الخلق الفني» في تفسير العملية السيكولوجية والسلوكية المتبعة في ممارسة الفن، وإلى أي حد يتأثر الفنان بالنقل من الطبيعة أو محاكاة الآخرين، وكيف أن حب الفن والاستمتاع به وكذلك التعبير عنه إنما يختلف إختلافاً كبيراً باختلاف مراحل عمر الانسان[٣].

ويذهب مالرو إلى أن الاختلاف في التعبير عن الفن ينشأ أصلاً عن أختلاف إرادة الطفل عن إرادة الشاب الناضج فان الطفل الصغير يحاول تقليد ما يراه أمامه، كما يدخل في محاولة طريفة لتقليد الطبيعة، ويشعر في ذلك بأنه منساق لها، أي أسير لجمالها الخلاب، مفتون بروعتها[٤] ومن ثم يحاول تمثلها بدقة تامة. ويختلف هذا الموقف عن موقف الفنان الناضج الذي يعبر عن فنه من خلال قدراته وإلهاماته الخاصة، وإرادته كذلك التي تحاول التحكم في المجال الطبيعي الواقعي، ومن ثم تعمل على تعديله وتغييره بالحذف أو الإضافة أي بالإبتكار الخلاق الذي يحدث في حرية كاملة، وأنطلاق روحي لامتناهي[٥] كما يتم في حالة يقظة وإحساس بالمسئولية نحو العمل ذاته، وهنا يصبح الفنان الأصيل هو المشاهد والناقد والفنان[٦].

ويذكر مالرو في كتابه الإبداع الفني مراحل الفن فيبين ذلك باعطاء الأمثلة عن

---

(١) Ibid.
(٢) Ibid.
(٣) Ibid.
(٤) Ibid.
(٥) Ibid.
(٦) Ibid.

فن التصوير الذي يبدأ في المرحلة الأولى له بالنقل من الطبيعة أو بتقليد صدور اللوحات الشهيرة لعظماء المصورين أو بمحاولة تقليد الفنان (المبتدىء) لإسلوب غيره في الرسم. وجدير بالذكر أن هذه المحاولة لا تعني أكثر من عملية مشاركة بين الفنان وغيره من قرنائه في عالم الفن، لكنها لا تعبر بصدق عن روح الفنان ومشاركته للطبيعة وإنفعاله بها وهذا لا يعني على الاطلاق ألا تكون هذه المشاركة مصحوبة بوجدان حي أو مقترنة بثمة إنفعال[1].

والحق أن لكل فنان واقع مادي ينبغي له أن يعيش فيه وتتحرك ريشته من خلاله فيتأثر به، وينقل عنه أو يحاول تمثله بشكل آخر (أو تخيله في صورة جديدة تسمو على الواقع) وليس من شك في أن المرسم أو الكتاب أو الخميلة أو غيرها من الأماكن والأدوات التي يتعامل معها الفنان إنما تلعب دوراً رئيسياً في فن الفنان لأنها تأسره بذكرياتها التي لا يستطيع نسيانها طوال حياته.

ومما يدل على إزدياد اهتمام الفنان ببعض الجوانب المحيطة به هو إبرازه لها من خلال أعماله الفنية فاللوحة الدينية التي تصور القديسين، أو العذراء إنما تشير إلى أهتمام الفنان بالنواحي الدينية، أو تدل على عمق ورعه الديني، أما اللوحة التي يصور فيها الفنان طفلاً أو مجموعة من الأطفال، إنما تدل على اهتمامه بعالم الطفولة وهكذا تتعدد موضوعات اللوحات الفنية لكنها تشير في نهاية الأمر إلى اهتمام الفنان بما يرغب الاهتمام به ويحقق من خلاله أحلامه.

وعلى هذا النحو فأن نهاية رحلة الفن إنما تكشف عن مواضع أهتمام الفنان، ومدى عمق مشاعره، كما تبين كذلك رهافة وجدانه، وإنفعاله مع عمله الفني[2].

أما عن الصلة بين العمل الفني، والطبيعة فأن مالرو يحددها بموضوع الكشف، أي بتلك اللحظة التي يحاول فيها الانسان إعادة خلق العالم من جديد لأن الفنان الذي يتميز بالإصالة هو الذي يعلو على الطبيعة، وينأى عن مجرد التقليد، والاحتكاك بجزئياتها أو محاكاتها فمن ذا الذي ينكر روعة الفن عندما يكون أعلى وأسمى من

(١) Ibid 142.

(٢) Ibid.

مستوى الطبيعة نفسها، وعندما يمتاز بثمة ابداع عنها أن هذه الخاصية التي يمتاز بها الفن، هي ما تجعله رائعاً ومبدعاً في عيون المتذوقين[١].

وبعد أن قدم لنا مالرو هذه الفلسفة الاستطيقية أو إذا جاز لنا التعبير الاستطيقا الفلسفية نراه قد أبرز لنا فيها أهمية الفن، وحاس خلال تاريخه، وعرفنا بأنواعه كما بين لنا التمايز بين الفنان، والرجل العادي أي بين النظرة العادية والفنية فضلاً عن كشفه عن أبعاد الصلة بين الفن والطبيعة وتفسير التطور السيكلوجي لعمل الفنان، وذلك من خلال «دراسة عملية رائعة» مدعمة بالامثلة، والشواهد الحية من تاريخ الفن (من نماذج الفن في المتاحف) لاشهر أعمال كبار الفنانين.

وبعد أن عرضنا لهذه المقدمة الهامة، والتي لا غنى عنها للتعرف على مذهب مالرو الجمالي نطرح في هذا الموضع النتائج الميتافيزيقية للدراسة السيكلوجية للإبداع الفني وهي تنقسم إلى نتيجتين: تكشف الأولى عن دور الفن في إبراز قدرة الانسان. أما الثانية فتبين عجزه عن كشف سر الحياة.

ولقد كان الرأي الذي عبرت عنه النتيجة الأولى راجعاً إلى انغماس الفيلسوف في عالم الجمال والفن وأحساسه بالجمال فضلاً عن تقديره للفن فليس مستغرب أن يظهر من بين نصوصه ما يعبر عن دور الفن في إبراز قدرة الانسان.

وخلاصة القول أن مالرو يعترف بدور الفن في الكشف عن عظمة الانسان وقدراته وهذا الموقف إنما يذكرنا بموقف بسكال المفكر الفرنسي الحديث والجد الحديث للوجودية المعاصرة والذي برزت في فلسفته إشارات وجودية تشير إلى عظمة الانسان، وليس مستغرب أن نجد هذا التقابل بين فكر الفيلسوفين في هذا الشأن على أن نضع في أعتبارنا أن مالرو قد جعل للفن اليد الطولى في إثبات عظمة وقدرة الانسان، في حين أشار بسكال إلى «قوة العقل» باعتبارها مصدراً لعظمة الانسان وقوته.

أما النتيجة الثانية فتشير إلى عجز الانسان ويذهب مالرو في تفسير هذا الموقف إلى أن الفن الذي يعبر عن قدرة العظمة الانسانية، إنما يعجز تماماً عن الإحاطة بأسرار العالم، وبلوغ كنه الاشياء، ومع ذلك العجز الذي يكتنف إرادة الفن عند الانسان حين تعبر عن العالم يرى مالرو أن للفن أهميته لانه دليل حياة الانسان ورمز حضارته وشعار

(١) Ibid.

وجوده الحي والمنفعل[١].

وهكذا يعبر مالرو عن ذور الفن في كشف وحدة هدف الانسان الذي تمثله محاولاته المستمرة في السيطرة على الطبيعة[٢] والكون وإدراك سر عظمة النفس.

ولا غرو أن يأتي هذا التفكير في الكشف عن عجز الانسان مع موقف بسكال من ضعف الانسان، وقصوره عن بلوغ سر عظمة العالم والخلق وذلك بسبب قصور عقله عن الإحاطة بالظواهر الدقيقة في الكون، فضلاً عن عجزه عن التوصل إلى معرفة السر في عمل الأجهزة الدقيقة التي تتكون منها أصغر، وأدق الكائنات الحية.

ويرجع السبب في ظهور هذا التشابه بين الفيلسوفين في هذا الشأن إلى إتجاههما الوجودي المشترك.

ونحن نعرف أن الفكر الوجودي هو فكر متقلب في الوهم والقلق متأجج العاطفة والوجدان كما أنه يتساءل دائماً عن سر الحياة على غرار ما تصور بسكال ـ ذلك بالنسبة للعقل الانساني.

ورغم ذلك فإن نظرة التفاؤل التي ينهي بها مالرو نظريته في الفن، والتي تتبلور في احترامه وتقديره وبيان عظمته وقيمة دوره في حياة وتاريخ الناس إنما تعطي إنطباعاً بمبالغته، يقول الدكتور زكريا إبراهيم «أنه قد بالغ في وصف عظمة الانسان على نحو ما تكشف لنا عنها روائع الفن، وتقديمه لنزعة إنسانية جمالية متطرفة تجعل من الفن «درساً للآلهة» وتغفل تماماً كل دور قامت به الطبيعة في تعليم الانسان»[٣].

٨ ـ كامي .Camus, A : الفن تقبل وتمرد (١٩١٣ ـ ١٩٦٠)

ينبغي علينا قبل الشروع في دراسة كامي باعتباره أحد الفلاسفة الوجوديين أن نشير إلى الفكر الجمالي عند هؤلاء الفلاسفة الوجوديين الذين وضعوا لمنهجهم في

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ١٧١.

الحياة ألفاظاً كالغربة، والعبث، والتمرد، واللامعقول وهي تعبر عما أصابهم من حيرة وقلق في القرن العشرين.

فلقد ساعدت ظروف الحرب العالمية الثانية، التي اكتوى العالم بنيرانها، على أشعال جذوة النار في قلب الانسان الذي أستيقظ ضميره، وأحس بعذابه وضياعه وضعفه.

وكان من نتائج الموت والدمار والفوضى التي عمت العالم في ذلك الوقت أن شعر الفيلسوف بالضعف والأحباط ودفعه ذلك إلى التفكير في أن الحقيقة الوحيدة في هذا العالم هي الفوضى، أو العبث ومن ثم أخذ ينظر إلى العالم باعتباره مصدر فوضى، وأنه عبث لا طائل تحته لأن العالم غير حقيقي في تصورهم - ومن ثم يستحيل على الانسان التحرك فيه، أو العمل، أو تحقيق النفع أو ممارسة الحرية أو حتى تقبله. فهو عالم مهزوز، لا قيمة له ولا مبدأ أنه أشبه بعالم الأحلام أو الأوهام منه إلى عالم الحقيقة.

ولقد أشار الفلاسفة الوجوديون إلى أن الوجود سابق على الماهية لأن الانسان هو وجوده.

وكان الفلاسفة العقليون أمثال ديكارت وليبنتز وبسكال واسينورا، قد ذهبوا إلى أن الماهية أسبق من الوجود على نحو ما ذكر أرسطو، غير أن النزعة الوجودية أو المنهج الوجودي قد أفترض سبق الوجود على الماهية لأن الوجود هو ما يفعله الانسان، هو تشخصه وكيانه، ومن ثم حريته التي يمارسها بكامل إرادته الحرة المختارة.

ويؤمن الفلاسفة الوجوديون، بأن على الانسان معرفة نفسه بنفسه من حيث كونه لم يكن، بل ما يكون عليه بالفعل وحيث يكون هو المسئول بصفة مطلقة عن خلق أفعاله، وتحديد صفاته بإرادته الحـرة المختارة ومن ثم فإنه ينبغي على الانسان أن يخرج عن ماضي القطيع البشري وأن يبدأ في إعادة النظر إلى المجتمع الذي يعيش فيه فيحاول أن يعدل في قوانينه ومبادئه وأن يحاول كشف النقاب عن ذاته وكيانه الواعي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المحاولة من جانب الفلاسفة الوجوديين، للانسلاخ عن المجتمع سوف تؤدي بهم إلى الشك الذي سوف يسلمهم إلى حالة من الرفض لقيـم ومفاهيم المجتمع، وكذلك لعقائده إلى أن ينتهي الأمر بالفيلسوف الوجودي إلى إنكار ذاته وإنكار العالم وبلوغ مرحلة العدم.

ومن خلال فكرة الحرية التي دفعت بالوجوديين إلى حالة من النفور والغثيان والعبث يحاول بعض الفلاسفة أن يحققوا عن طريق هذه الحرية أقصى ما يتمناه الانسان ويرغب فيه بدلاً من الانسياق في تيار العبث واللامعقول.

وسوف نبين فيما سيأتي مجمل عن حياة وفلسفة كامي **في التمرد وفي تقبل الجمال**.

فهو فيلسوف فرنسي، ولد في الجزائر في عام ١٩١٣ من أب فرنسي فقير عمل في مهنة مزارع اجيروام كانت تقوم بالخدمة في المنازل.

اشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى، وكان ذلك في عام ١٩١٤ فغادر والده الجزائر إلى فرنسا حيث مات قتيلاً في الحرب احتضنت كامي والدته وعاشا في حي من أحياء الجزائر الفقيرة، فلمس حياة الفقر، والحرمان التي كان يعيشها الكثيرون من العمل الجزائريين الفقراء وعاشها معهم كما عبر عنها في كتاباته الأدبية.

وكان من نتائج حياة الفقر والحرمان التي عاشها كامي أن سقط مريضاً بالدرن، بيد أن ذلك لم يمنعه من مواصلة مسيرة العلم والأدب، فعلى الرغم من عدم نجاحه في الأشتغال بالجامعة بيد أنه وفق في الاشتغال بالصحافة.

من أهم أبحاثه وكتاباته الأدبية والفلسفية هو بحث عن أفلاطون والقديس أوغسطين، كما أهتم بقراءة كتب الرواقيين، والوجوديين خاصة كير كجارد فضلاً عن اطلاع شغوف بالأدب عند مارسيل بروست وديستويفسكي[١].

---

(١) ثائر، ورجعي في ذات الوقت على نحو ما وصفه النقاد والاشتراكيين الثوريين ولد فيودور ميخابلوفتش دوستويفسكي في موسكو عام ١٨٢٠ لأب كان يعمل مهندساً تلقى علمه في بطرسبورج حيث أتم دراسته الثانوية التحق بعد ذلك بمعهد المهندسين في بطرسبورج بيد أنه لم يتخذ الهندسة مهنة له بل كرس حياته للأدب. كان دوستويفسكي على صلة وثيقة بالكاتب «نيكراسوف» الذي كان عدواً للحكم القيصري الأقطاعي الغاشم، كما كان مؤمناً بالإشتراكية.

من أهم أعماله وأشهرها قصته «القوم البائسون» والتوأم» و«الجريمة والعقاب»، و«المقامر» «العبيط» و«الإخوة كرامازوف» وقد أظهر الأدب عنده مدى صدق التصوير الواقعي لما كابده الشعب الروسي من فقر، وجهل ومرض واستعباد في عهد الحكم القيصري الغاشم.

ولقد فضح دوستويفسكي ما شاب حياة البرجوازية من تفاهة وحقارة وأفتقار للمثل الكريمة والفضائل الإنسانية، كان أدبه رائعاً يحاول فيه أن يضع حلاً لعذاب الطبقة الفقيرة في مواجهة الطبقة البرجوازية الرأسمالية النامية التي تكالبت على المال، وكان الحل هو التسامح الذي تصوره يأتي من تسامح الطبقة الفقيرة، وتوبة الطبقة الغنية بيد أن بلزاك لم يقدم أي حل في هذا الصدد، لكنه صور تكالب البرجوازية فحسب ولقد كان اهتمام كامي بالشيوعية =

عمل كامي بالصحافة وذلك في جريدة «الجزائر الجمهورية»، وكان متحمساً للدفاع عن الحرية والكشف عن معاناة الفقراء والمدحورين، كما كان يهاجم وسائل الاستبداد والقهر التي كان يمارسها الفرنسيون في الجزائر.

ولم يستمر كامي في العمل الصحافي فترة طويلة إذ سرعان ما تركه وإتجه للتعبير عن آرائه وحريته الفكرية من خلال ممارسة فن المسرح فقدم على مسارح الجزائر مجموعة مشهورة من المسرحيات من إخراجه مثل: «عودة الفتى الضال» التي كتبها جيد، والأخوة كرامازوف التي مثل فيها دور إيفان.

وجدير بالذكر أن كامي كان من عشاق الجزائر «مسقط رأسه» فجند نفسه لخدمة قضاياهم، والدفاع عنها والسعي في سبيل نصرة المظلولمين والفقراء من شعبها كما استمد أدبه من طبيعتها الجميلة.

من أهم أعماله مسرحية «ليجولا» و«قصة الطاعون عام ١٩٤٧، وفيه تتجلى أفكاره عن العبث واللامعقول حيث يصور في هذه القصة موت الانسان بسبب الطاعون وفضلاً عن ذلك كتب كامي «اسطورة سيزيف» وكذلك مسرحية «العادلين» عام ١٩٤٩ . وكتابه «الانسان المتمرد» .L'Homme Revolté الذي كتبه عام ١٩٥٠، وتتضح من خلاله الخطوط الرئيسية لمذهبه الفلسفي ونزعته الأدبية وكذلك مسرحيته «حالة حصار» و«العادلون» بالإضافة إلى كتاب «العرش» و«أسطورة سيزين» و«رسائل إلى صديق الماني».

ويذهب كل من شرح فكرته عن العبث واللامعقول إلى القول بتناقضها لانها تنفي من خلال مضمونها كل القيم ولا تبقي إلا على قيمة الحياة. ومن ثم يصبح الموقف اللامعقول أمراً مستحيلاً لأن العبث لا يمكن أن يكون قاعدة أو مبدأ للحياة، لإننا رغم إحساسنا به في بعض الأحيان إلا أننا لا يمكن أن نجعل منه إحساس عام وكلي.

ولقد كان اعتقاد المفكرين في العبث باعتباره قاعدة عامة من دواعي الخطأ الفادح الذي تردى فيه هؤلاء المفكرين ذلك لأنه نظر إلى هذا الموقف باعتباره موقفاً

= وإنضمامه إليها في مرحلة من مراحل حياته هو الدافع وراء قراءته لدوستويفسكي وإعجابه بكتاباته.

مؤقتاً من مواقف الحياة وأنه من الضروري تجاوزه.

ثم يعود كامي ويؤكد على أنه رغم ما يعتقد فيه من مواقف عبث أو لامعقول فأنه لا يكون متأكد إلا من ممارسته لموقف واحد فحسب هو موقف الثورة أو التمرد الذي ينشأ عند الانسان نتيجة فقدانه للعقل أمام موقف جائر، وغير مفهوم بيد أنه رغم ذلك إنما يطالب في قرارة نفسه بعودة النظام في داخل الفوضى وإحلال العدالة محل الظلم وفهم الوحدة الكامنة في قلب الأشياء»[١].

والانسان الثائر هو الذي يرفض أن يتمرد ويقول لا أنه أسير ظل يخضع للأوامر وفجأة قال لا بحيث تصبح هذه الكلمة «لا» هي الحد الفاصل بين الماضي والحاضر بين حق الذات، وحق الآخرين، وبعبارة أخرى: فإن الثورة معناها أن الانسان يكتشف فجأة حقاً مشروعاً له[٢] «فالثورة هي الانتقال من حالة العبودية إلى الحرية، لتحقيق المساواة بين السيد والعبد».

وعندما يثور العبد، فأنه يكتشف معنى القيمة في الوجود، تلك القيمة التي ينبغي على الانسان أن يسعى إلى تحقيقها[٣].

فلسفة الجمال عند كامي:

يبدأ كامي فلسفته الجمالية برفض التعارض الشائع بين الفنان والفيلسوف فهو ينكر أن يكون الفنان مختلفاً عن الفيلسوف أو أن يعيش في عالم متمايز، مختلف عن عالم الفيلسوف.

ويذهب إلى أن كل من الفنان والفيلسوف مرتبطان بعمل لا ينفصلان عنه فالفنان مثل الفيلسوف يعجز عن الحركة بدون مصاحبة فكرة، كما أنه لا يستطيع أن يبرز أعماله أو يحقق فيه بدون وجود مذهب فكري يظهر من خلال أعماله. مهما اختلفت في رموزها وأشكالها المتباينة.

---

(١) أ.د نازلي إسماعيل حسين: الفلسفة المعاصرة، مكتبة الحرية الحديثة، جامعة عين شمس ١٩٨٢، ص ٢٤.

(٢) نفس المرجع ص ٢٥.

(٣) يقترح العودة إلى المصدر السابق للحصول على المزيد من موقف البير كامي الميتافيزيقي.

والحق أن أعمال الفنان التي تتحقق في صور مختلفة إنما تعبر في نهاية المطاف عن فكرة واحدة كلية تنسحب على كل أعماله المبدعة رغم تعدد مظاهرها.

وعلى هذا النحو فأن كامي لا يفرق بين الفنان والفيلسوف، فأن الفنان يمكن أن يصبح فيلسوفاً والعكس صحيح.

ويرتبط الفن عند كامي بالموقف الميتافيزيقي للانسان وبالتالي فأن هناك ربطاً بين العمل الفني، والموقف الميتافيزيقي أن يواجه العبث الذي يسود العالم، وأن يعمل جهده في سبيل إعادة تشكيل الوجود وصياغته من خلال فكره أو عمله الفني، ولهذا فأن على الفنان المتمرد أن يحاول فرض وجوده في صورة شكل فني جديد، منظم، أو في صورة تصور معقول عن العالم.

وهكذا يتحدد عمل الفنان الأصيل من خلال تحقيق ذاته عملاً وفكراً في صورة عمله المبدع فهو إذ يرفض ويزدري العالم لما يشيع فيه من أهتزاز وعبث، وتناقض، وكذلك لما يتسم به من الفوضى واللانظام، فهو يسعى في ذات الوقت إلى خلق العالم من خلال العمل الفني، على الصورة التي يريدها له.

ولما كان العالم في تصور الفنان هو مصدر عبث وتمزق وفوضى، فأنه إنما يسعى مجتهداً في سبيل إقامة عالم تتجلى فيه الوحدة التي يعجز عن الحصول عليها في العالم الطبيعي الذي يعيشه.

ويذهب كامي إلى أن كل لون من ألوان الفن، إنما يعبر عن الهدف الأسمى الذي يسعى إليه الفنان، وهو الوحدة التي يفتقد وجودها في العالم المحيط به[١] فأن فن الموسيقى يستطيع بجهد الفنان، أن يحقق نوعاً من الانسجام والوحدة التي يستحيل العثور عليها داخل الطبيعة أما فن النحت فأنه يضعه في قمة الفنون الجميلة، لما يتسم به من قدرة فائقة على تخليق الشكل البشري وهو يقول: «أن النحت يحاول رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز»[٢].

---

(١) Camus, **A: L'Homme Revolté,** Paris Gallimard 1951 P.341.

(٢) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية ١٩٨٠ ص ٢٣٣.

أما فن الرواية فهو الذي يتحقق فيه الكون الخاص والذي ينطق بكلمات النهاية كما تنسحب على طابع الحياة فيه مسحة مصيرية[١] وهو يعبر عن ذلك بجلاء في تعبيره الدقيق فيقول: «أن الرواية إنما تصنع المصير بالقدر المطلوب»[٢].

ويعتمد في بناء الرواية عند كامي على عاملين أساسيين هما حرية الأختيار، وتجاوز الواقع وهما عاملان مرتبطان تماماً لأن الكاتب الروائي ـ وهو فنان ـ إذا لم يستطع أن يتجاوز الواقع الذي يعيش فيه، إلى بناء عالم خاص بنفسه، أي عالم يستطيع من خلاله ممارسة حريته وتحقيق ما يصبو إليه فإنه يكون عندئذ مجانباً للأصالة والموهبة الخلاقة ولو أن فناً من الفنون حاول أن يحاكي الطبيعة حرفياً لأصبح مجرد تكرار لا أساس له من الجدة والإثارة، ولتحول إلى تكرار ممثل للواقع، يخلو من لمسات الإبداع والتجديد.

ويعيب كامي على الكتاب الروائيين الماركسيين إتجاههم إلى تصوير الواقع في الصورة التي تتلاءم مع مذهبهم ولهذا فإنهم يحاولون حذف ما لا يروقهم من جوانب الواقع حتى تبدو رواياتهم على وفاق مع المذهب الماركسي.

وإذا كان كامي يهيب بالكاتب الروائي العمل على تحقيق ذاته، وتأكيد لمسته الخاصة في عمله، أي تطبيق مبدأ التطبيع الأسلوبي بيد أنه لا يدفعه إلى هجر الواقع تماماً أو مجافاته والاعتماد على الخيال فحسب، لأن الخيال وحده لا يكفي في بناء الرواية لأنه لو تملك ناصيتها واعتمد على تصورات وآراء نظرية لما أستطاع تحقيق النجاح لعمله، أو التأثير على وجدان القراء ونحن نعلم أن فقدان الرواية لدعامات الواقع، وقيامها على عامل الخيال البحث إنما يفقدها وحدتها وقدرتها على الوصول للناس، والتأثير فيهم وجدانياً.

ورغم أن كامي يؤمن بأن الفن مجرد وجهات نظر ورؤى خاصة تختلف من فنان إلى آخر بيد أنه يعود ويقرر «أنه رغم ذلك فهناك مبدأ واحد يشترك فيه جميع الفنانيين وهو ما يعرف بالطراز أو الأسلوب وهي التي بمقتضاه يفرض الفنان طرازاً خاصاً أو

---

(١) Camus, A: **L'Homme Revolté,** P.322.

(٢) Ibid.

أسلوباً معيناً على المادة[1].

وتعني عملية «التطبيع الأسلوبي» عند كامي وجود قطبين هما قطب الواقع من جهة، وقطب الذهن الذي يخلع صورته على الواقع من جهة أخرى[2] حيث يستطيع الكاتب عن طريق هذه العملية الأخيرة ـ من إعادة خلق العالم لحسابه الخاص مستخدماً قدراته ومواهبه الخاصة على التنظيم.

ولما كان مذهب كامي في الوجود يتجه إلى تأكيد مفهوم التمرد على الواقع والثورة عليه، فقد أنسحب نفس هذا الإتجاه على الأدب، فقد ربط بين العمل الروائي الفني وبين التمرد فالروائي هو الذي يتمرد على واقعه ويسعى جاهداً لتحويره وتغييره[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التمرد الذي يفهم منه في بعض المواقف أنه موقف سلبي أو بائس أو عابث يراه كامي عاملاً هاماً في بناء وتنظيم الرواية الأدبية ومن ثم يعد التمرد دعامة من دعامات الأدب الحقيقي، كما يمثل عنصراً أساسياً في بناء الرواية المتكاملة عنده.

وعلى هذا النحو السابق فأن كامي يرفض الواقع ويراه لا معنى له، ورغم ذلك فأنه يرى أن الفن مهما حاول أن يعكس على مبدعاته روح الفنان وأسلوبه إلا أنه لن يستطيع أن يهرب من الواقع لأنه يرتكز عليه، مهما تكن صورة هذا الواقع مظلمة ومضطربة، فمما لا شك فيه أن الفنان يسعى إلى تجميلها وتنظيمها.

وإذا كان الانسان يثور ويتمرد ميتافيزيقيا فأنه يثور كذلك في مضامين وأشكال فنه، ولهذا فأن الفنان يسعى مجتهداً في سبيل تحقيق النظام والوحدة والكمال في الأشياء التي يخلقها بفكره وجهده.

---

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٢٤.
(٢) نفس المرجع: نفس الصفحة.
(٣) Camus A: **L'Homme Revoté** P.336.

الفصل السابع

الإتجاهات النظرية والتجريبية
في علم الجمال الحديث

مقدمة

أ ـ الإتجاه النظري الميتافيزيقي .

١ ـ بندتو كروتشه .

٢ ـ رسكن .

٣ ـ تولستوي .

٤ ـ نيتشه .

٥ ـ سنتيانا .

ب ـ الإتجاه التجريبي .

١ ـ فخنر .

٢ ـ فونت .

٣ ـ هربرت سبنسر .

٤ ـ تيـن .

٥ ـ دور كيم .

٦ ـ شارل لالو .

٧ ـ ايتين سوريو .



مقدمة

لما كان الموضوع الجمالي هو الركيزة الأولى في تكوين الأحكام الجمالية والذوق، فقد ظهرت مجموعة من النظريات والمذاهب الحديثة والمعاصرة التي تحاول تفسير موضوع الجمال من عدد من النواحي النظرية تارة، والعملية تارة أخرى.

وفي سبيل تكوين رؤية نظرية لموضوع الجمال ـ برزت لنا المدرسة النظرية التي يرى أتباعها أن تفسير موضوع «الجمال الموضوعي» يكون في عالم غير عالمنا الواقعي الحسي، وأنه يمكن تلمسه في عالم علوي (مثالي) يجاوز نطاق عالم المحسوسات ويعلو عليه، وهم يستندون في هذه الرؤية المثالية إلى وجود أفكار تأملية مسبقة، ومتعالية على مستوى التجربة الحسية ومن أمثال هؤلاء: كروتشه ورسكن وتولستوي وكذلك نيتشه وسانتيانا.

أما المدرسة الثانية في تفسير (الموضوع الجمالي) فيمثلها العلماء التجريبيين الذين حاولوا تفسيرها بردها إلى منهج العلم والتجربة.

وقد رأينا مما سبق كيف حاول العلماء المحدثين إدخال فلسفة الجمال ضمن مباحث العلوم التجريبية، ومحاولة إقامة علم خاص يدرس الظاهرة الجمالية من منظور علمي معاصر يتوخى الموضوعية والتجريبية، ويحاول تطبيقها على هذا المجال النظري الخالص.

وعلى الرغم من الجهود التي بذلت في سبيل تطبيق المنهج العلمي على فلسفة الجمال ومحاولة تحويلها إلى علم تجريبي على غرار العلوم الطبيعية الوضعية، بيد أن هذه المحاولات لم تحقق أهدافها المرجوة، ذلك لأن فلسفة الجمال التي أريد

تحويلها علماً، وخلع أثوابها الميتافيزيقية عنها هي فلسفة الجمال النظرية - قبل أن تصير علماً - وهي تلك الفلسفة التي أعتمدت في المحل الأول على معرفة الذوق والمواجد الفردية، ومن ثم فأنها لو بحثت من منظـور تجريبي بحت لتحولت إلى مجرد علم وضعي يتلاشى فيه البحث عن الذوق أو المشاعر الفردية وهذا يعني الحكم على الظاهرة الجمالية بالموت والقضاء على الحس الجمالي والذوق الحر لدى الأفراد.

ولكن كيف يتسنى لإتباع النزعة التجريبية تحديد الأذواق الفردية عن طريق التجربة؟

يقيس العلماء التجريبيون الأذواق والتقدير الجمالي عن طريق الرمز له برقم معين يعطنا صورة مبتسرة للحكم الإعجابي وهو يشير إلى القطاع الذهبي الذي يمثل تعميماً يقوم على التجريد فيهمل جوهر الظاهرة الجمالية[١].

ويقوم هؤلاء العلماء بتبرير موقفهم العملي (الموضوعي) من تصورهم الذاهب إلى أن تقدير الجمال إنما يستمد أساساً من الموضوع الجمالي وليس من الذات المدركة له، وإذا صح ذلك لتحول علم الجمال (النسبي) إلى علم طبيعي وصفي يعتمد على التقرير فحسب، وليس على التقييم الشخصي. وهذا سوف يؤدي إلى أن تصبح الأحكام الجمالية متشابهة عند جميع الأفراد مهما أختلفت أذواقهم وظروف معيشتهم وأجناسهم، وهنا سيتحول الحكم الجمالي إلى حكم علمي موضوعي تتفق فيه جميع الآراء.

ولما كان الحكم الجمالي ينبع أساساً من وجدان وذوق الفرد الخاص فقد أتى مختلفاً بأختلاف الأفراد والأذواق بل ربما كان مختلفاً عند الشخص الواحد من مرحلة إلى أخرى في حياته، مما يقلل من قيمة وأهمية دعوى هؤلاء التجريبيون.

وسوف نحاول في هذا الفصل إبراز موقف كل من أتباع المدرستين: العلمية (الوضعية)، والنظرية (المثالية) بالنسبة للموضوع الجمالي.

---

(١) Valery Paul: **Preces sur L'Art**, Paris Gallimard 1934 P.33.

أ ـ الإتجاه النظري الميتافيزيقي

يمثل هذا الإتجاه مجموعة من الفلاسفة نذكر منهم على سبيل المثال: بندتو كروتشه، ورسكن، وتولستوي بالإضافة إلى نيتشه وسنتيانا.

١ ـ بندتو كروتشه Croce Benedetto (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢)

يعد من دعاة الإتجاه النظري في معرفة الموضوع الجمالي والإحساس به، وهو يستهل كتابه «المجمل في علم الجمال» بالتساؤل عن ماهية الفن، ويجيب على ذلك بأنه عيان أو حدس وهو لا يفرق كثيراً بين كلمات الحدس والتأمل والتخيل والتوهم والتمثيل باعتبار أنها جميعاً تعد بمثابة مترادفات تتردد باستمرار على ألسنة الناس عندما يتحدثون عن الفن ولا يفهم منها غير شيء واحد يتفق عليه الناس جميعاً وهو مفهوم الحدس أو العيان.

ويرى كروتشـه أنه في ضوء كون الفن حدسـاً أو عياناً فأنه من ثم لا يكون ظاهرة فيزيائية أو واقعة تجريبية كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية وهنا فأن كروتشه يرفض أن يقع الفن تحت تأثير الإتجاهات التجريبية كأن يرد إلى ظواهر طبيعية مثل الضوء، والحرارة والكهرباء. . وغيرها أو أن يرد إلى ثمة أشكال هندسية: كالمثلثات أو المكعبات أو إلى أي رموز جبرية أو حسابية ولهذا يوجه كروتشه نقده لسائر النزعات التجريبية التي ترد علم الجمال إلى ظاهرة يمكن قياسها أو جسماً مادياً يقبل التجزئة، لأن التجربة الجمالية عنده بريئة من جميع هذه المقاييس فهي ليست أكثر من حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها.

ولقد فند كروتشه مذاهب التجريبيين، وسخر من نظرياتهم، التي تحاول رد الظاهرة الجمالية إلى مستوى البحث الفيزيقي (التجريبي) على غرار ما فعل فنشر وأتباعه فكأنهم في مسعاهم ذلك أراد أن يردوا (الجميل) إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية.

ويرى كروتشه أنه من الممكن أن تقسم اللوحة الفنية إلى أجزاء صغيرة بيد أن

ذلك التقسيم لن يترك فيها ثمة عملاً فنياً أو إبداعياً لأنه سوف يحولها إلى سطح مادي مغطى بالألوان والخطوط التي يمكن أن تحلل إلى أصغر منها وهكذا. . . . إلى أن تنتهي من الواقع صورة العمل الفني، وتتحول إلى شيء آخر.

وفضلاً عن أن يكون الفن واقعة فيزيقية أو شكلاً هندسياً، ينكر كروتشه كذلك أن يكون الفن فعلاً نفعياً يقصد الانسان من ورائه تحقيق لذة، أو إجتناب لأذى، فالفن فعل تأملي حدسي خالص، لا علاقة له بمجال السلوك والأفعال.

وينكر كروتشه فضلاً عن الأنكارين السابقين أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً لأنه لما كان حدس أو عيان فقد أستلزم ذلك ألا ينظر له باعتباره أخلاقياً أو غير ذلك، وأن كانت الإرادة الخيرة عند كروتشه هي قوام الانسان الفاضل فأنها ليست بالضرورة قوام الانسان الفنان. لأن مقولة «الأخلاقي» لا تنطبق أساساً على (العمل الفني) من حيث هو كذلك.

أما الانكار الرابع عند كروتشه فيعني به أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس فقد أنكرنا أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية، وقد سبق لنا أن رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية. وفي هذا الأنكار فأنه يضع الفن باعتباره حدساً أو عياناً في مقابل العلم أو (الفلسفة) وهو يذهب إلى التفرقة بينهما فيرى أن الأول يعني حدس الحقيقة السامية، أو كشف الحقيقة المعقولة أي الروح في حين أن مجال العلم أو الفلسفة هو ذلك المجال الذي يقدم لنا حدس العالم أو الظاهرة.

ويرى كروتشه أن الرؤية الفنية الصادقة هي تلك الرؤية المجردة من البحث وراء نوايا الفنان أو معرفة مدى صدق أو كذب ما يعبر عنه من خلال أعماله الفنية فليس مطلوباً في مجال هذه الرؤية أي محاولة لكشف عن ثمة تناقض أو اخطاء منطقية في أي عمل فني، فالفن له عالمه الحدسي الخاص الذي لا علاقة له بالمنطق، أو الاخلاق أو المنفعة فضلاً عن أنكار كونه ظاهرة طبيعية أو هندسية.

كان هذا هو مجمل رؤية كروتشه للفن، وهي على ما رأينا تمثل مذهباً نظرياً خالصاً ورؤية حدسية مباشرة فالفن عنده هو العيان، أو الحدس والتعبير.

٢ ـ رسكن Ruskin (John) (١٨١٩ ـ ١٩٠٠)

أما رسكن فيذهب في رؤيته النظرية إلى القول بأن الشعور الجمالي غريزي في الانسان، أو فطري[١] ومعنى ذلك أنه سابق على التجربة، أما ظاهرة الفن فأنها تنشأ عن غريزة التقليد، كما تأتي كذلك نتيجة ميل الفرد إلى تجسيم شيء ما أو رغبته في وصف شيء مادي.

ولما كان رسكن يرى أن الفن هو التقليد فقد لزم عن منطق مذهبه أن يكون الأساس الموضوعي له هو الجمال الإلهي المشاهد في الطبيعة باعتباره من صنع الله ويذهب رسكن إلى أن الجمال الحقيقي يكمن في تقليد الجمال الطبيعي وهو يمثل الفن الحقيقي الذي ينبغي على الفنان أن يمارسه، ولما كان الفن الأصيل هو الذي يتمثل في النقل من الطبيعة والمخلوقات فأن الفن في حالة تسامي مستمر ومن ثم فأنه يلعب دوراً هاماً في مجال التربية الأخلاقية.

وتجدر الإشارة هنا إلى مسألة هامة يستلزم عرضها في سياق ذكر نظرية الجمال عند رسكن، وهي مسألة العودة إلى الطبيعة في الفن، ومفهومها هو ما ذهب إليه معظم المفكرين، والفنانين من الاعتقاد بوجود أصول الفن في الطبيعة[٢] والإيمان الكامل بأن الفن الأصيل هو الذي يحاكيها أي ينقل عنها حرفياً. والحق أن أول من أثار موضوع تمجيد الطبيعة، هو المذهب الأساسي للمفكر الفرنسي جان جاك روسو ثم ما لبثت دعوته لعبادة الطبعية أن تحولت إلى مجال الجمال، فأصبح كل ما هو جميل هو الذي يؤخذ وينقل من الطبيعة[٣] وقد سار الفلاسفة الفرنسيين أمثال ديدرو، وغيره.. على نفس طريق روسو ودعوا إلى عبادة الطبيعة وعشقها.

وكان رسكن من الدعاة المتحمسين لعبادة الطبيعة باعتبارها المصدر الوحيد للفن وأن على الفنان أن يجتهد في نقل صورة الطبيعة وأن يحاول إبراز أصالته وأجتهاده الذي يظهر بصفة خاصة عندما لا يغفل أي جزء من أجزاء الحقيقة الماثلة

---

(١) Read. Herbert: **The Philosophy of Modern Art**. U.S.A N.Y Fawcett Library P.79.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid P.128.

أمامه في الواقع[١].

وقد تغيرت النظرة المعاصرة عند بعض المفكرين وعلماء الجمال للفن فقد رفضوا نظرية التقليد (المحاكاة) وذهبوا إلى أن الفن يكمن في الرغبة الجامحة في خلق عالم متسق من الصور الحية.

٣ ـ تولستوي Tolostoi (Nikolayev ch) (١٩٢٨ ـ ١٩١٠)

تعد نظرية تولستوي في الفن من بين النظريات ذات الإتجاه النظري في فلسفة الجمـال والفن فهو يرى أن الفن ضـروري للحياة الإنسانية لأنه يعبر عـن نشاط الانسان كما أنه الرمز الذي يستخدمه الأفراد لنقل مشاعرهم إلى غيرهم وهنا تأتي أهميته التي تتحدد في وظيفة مزدوجة هي تحقيق سعادة النفس عن طريق المبدعات الفنية الجميلة والاحساس بالمشاركة الوجدانية مع الآخرين[٢] هذا الاحساس الذي يوقظه الفن، ويركبه. وهكذا يصبح الفن عنده ضرباً من النشاط الانساني الذي يتمثل في محاولة الفرد توصيل عواطفه ومشاعره إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية.

٤ ـ نيتشه Nietzche (Friedrich) (١٩٠٠ ـ ١٩٤٤)

كان نيتشه أحد الفلاسفة الوجوديين الملحدين ومن ثم أتسمت نظريته الجمالية بالتشاؤم والخيال[٣] ولما كان نيتشه من دعاة العودة إلى العقل في الحكم على الأشياء وتفسيرها فقد انسحبت هذه الرؤية بالتالي على إتجاهه في الفن فقد أراد إعادة النظر في القيم الجمالية والفنية، ومحاولة تجديدها في سبيل الحفاظ على جمال الحياة ورونقها وقوتها كذلك.

---

(١) Ibid P.73.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid 272.

٥ ـ سانتيانا Santayana George (١٨٦٣ ـ ١٩٥٢)

فيلسوف أسباني تلقى تعليمه في أمريكا، كانت مقالته أو كتابه «مقالات في الواقعية النقدية» من أهم كتبه.

كان سنتيانا شاكاً بدرجة بعيـدة مع أن مذهبه كان يتجه إتجاهاً أفلاطونياً واقعياً وتجمع فلسفته بصورة غريبة بين المذهب الطبيعي المتطرف، والرومانسية الجمالية المفرطة في الحساسية وربما يرجع السبب في ذلك إلى كونه أسباني الأصل. لم يرد أن يحصل على الجنسية الأمريكية ولقد حاول سانتيانا جهده أن يكون صارماً جاداً في فكره، بيد أنه كان لين ورقيق من الناحية العاطفية.

وكانت فكرته الرئيسية عن الجمال باعتباره شعوراً تجسم في موضوع هي التي جعلته يحاول التوفيق بين أغلظ الأشياء الموجودة في الطبيعية من الحجارة المعدة للنحت. ولوحة التصوير والموجات الصوتية في الموسيقى، وبين المضامين الجميلة ـ والمرهفة للعمل الفني. ومما ساعده على هذا التوحيد هو تفرقته بين واقعية المادة ومثالية الماهية.

كانت أهم كتبه في الفن هما كتابيه الاحساس بالجمال «Sense of Beauty» والعقل في الفن «Reason in Art».

وجدير بالإشارة أن سانتيانا قد أنكر وجود علم الجمال أصلاً كما رفض إدخال فلسفة الفن ضمن فروع الفلسفة الأخرى، وذلك لأنه رأى أن «فلسفة الجمال» ما هي ألا مجموعة دراسات مختلطة ساعدت على خلقها بعض الظروف التاريخية والأدبية ولاعتقاده كذلك في أن خبرة الجمال ليست مستقلة عن غيرها من الخبرات العادية في الحياة وليس أدل على اشتراكها بين العلوم وتداولها بينهم من أن موضوعها قد تداولها علماء النفس، ومؤرخو الفن والفلاسفة والنقاد وغيرهم. وتعني كلمة الفن عند سنتيانا معنيين مختلفين هما: معنى عام: يجعل من الفن مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الانسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من تشكيلها وصياغتها وتكييفها، ومعنى خاص: ويجعل من الفن فيه مجرد إستجابة للحاجة إلى اللذة أو المتعة أي لذة الحواس ومتعة الخيال. بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها.

وعلى هذا النحو يكون الفن بالمعنى الأول هو غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها فأنه لو قدر للطير أن يشعر بفائدة ما يصنعه عندما يشرع في بناء عشه لأمكنا أن نسمي نشاطه هذا بالنشاط الفني» وهكذا يصبح الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منبهاً أكثر توافقاً مع النفس[١].

ويرى سنتيانا أن العلاقة وثيقة بين مجالي الفن والجمال ويتمثل هذا بوضوح من خلال النظر إلى الفنون الجميلة يقول سنتيانا في كتابه العقل في الفن Reason in Art . . . أن العلاقة وثيقة بين الفن والجمال ذلك أن الفنون الجميلة التي تعبر عن هذه العلاقة ـ ما هي في الحقيقة إلا ضروب من الانتاج يفترض أنها تتضمن بعض القيم الاستطيقية»[٢].

والفن عند سنتيانا هو أنتقال من مرحلة المادة إلى الصورة، أي بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يصنعها الانسان ليتكيف بها مع رغباته وميوله، فالانسان يكون في حالة رغبة مستمرة وشوق متواصل لتعديل الواقع المادي الصلب وجعله ملائماً لرغباته ومتوافقاً مع أحلامه وفي تلك الأثناء يحاول الانسان جاهداً أن يتحرر من عبودية الطبيعة لكي يصل إلى حرية الروح. تلك الحرية التي تصنع ما يلائم الانسان وما يرضي ميوله ومن ناحية أخرى. فأنه لا يعنى بتحويل المادة إلى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الانسان وميوله فحسب أي يكون الهدف هو تحقيق منفعة ما فحسب بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية الممتعة التي ينظر فيها الانسان إلى نتيجة صناعته، وخلاصة جهده الفكري والفني فيتأمل الصورة الفنية الجميلة التي صنعتها يداه، وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاماً للقلب والخيال[٣] يبلغ به صاحبه حد الاشباع واللذة وعليه تقوم نهضة المجتمع ورقي الحياة[٤].

وهكذا ينظر سنتيانا إلى النشاط الفني بصفته مظهراً لاستمتاع عقل الإنسان بأعظم

---

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٧.

(٢) Santayana, G. **Reason in Art,** N.Y. Scribner 1923 P.15.

(٣) Ibid P. 24.

(٤) Ibid.

ثمرات صناعته وإنتاجه وأسمى إبداعاته[1].

ويتطرق سنتيانا إلى بحث مسألة القيم الجمالية فيحاول التمييز بينها وبين القيم الاخلاقية، والعملية منتهياً إلى أن القيم الجمالية على عكس نوعي القيم الأخرى، لأن الضرب الأول من القيم يتصف بالسلبية، وتقتصر مهمته على إجتناب الآلم، ومحاربة الشر، فالعالم الأخلاقي هو عالم الواجب والإلزام، والتكليف فضلاً عن كونه عالم الصراع ضد الخطيئة، في حين أن عالم الفن هو عالم الحرية والاستمتاع ومن ثم كان النشاط في مجال الأخلاق مقترن بالنشاط الجاد والشاق في حين اقترن الفن باللعب والنشاط الحر الطليق ومن ناحية أخرى تختلف قيم الجمال عن قيم الأخلاق والحياة العملية من حيث كونها قيم مطلقة لا أهداف من ورائها ولا منفعة ترجى منها فليس للمتعة الجمالية هدف إلا تحقيق اللذة والمتعة وإدراك الخير المطلق الإيجابي[2] وآية ذلك أن النشاط الفني لا يثمر ولا يزدهر إلا في أوقات الازدهار والحضارة فهو ترفيه حر وأنطلاق متسامي في حين أنه يختفي في الأوقات التي يسود فيها التدهور والاضمحلال، فالفن تقتله الحاجة وتعصف به ضروريات الحياة الملحة في حين أنه يزدهر وينفسح أمامه المجال للهدوء والأنطلاق، وممارسة الحرية في الأجواء التي يسود فيها الخير والرفاهية.

ويرى سنتيانا ضرورة التمييز بين المتعة الجمالية وبين ما عداها من متع ولذات. وهو في هذا الموضع يهاجم الآراء التي ذهبت إلى تنزيه المتعة الجمالية والفنية من الهوى والغرض، فكأنهم بذلك ينكرون على من يفتنه العمل الفني مجرد التفكير في إمتلاكه أو الاستحواذ عليه.

ويسهب سنتيانا في كتابه «الاحساس بالجمال» في شرح وتفسير اللذة الجمالية ودوافعها، وهو يرى أن احساس المرء بجمال اللوحة الفنية يمكن أن يكون دافعاً لشرائها وليست هذه قاعدة عامة. إذ قد يتمنى الانسان أمتلاك بعض الاحجار الكريمة الباهظة الثمن بيد أنه لا يستطيع مالياً القيام بذلك ورغم ذلك فأن اللذة الجمالية تظل

(١) Ibid P.29.

(٢) Ibid P. 30

مقرونة على الدوام بحب التملك شأنها شأن أي لذة أخرى فالذي يحب أو يعجب بشمة شيء يود لو أمتلكه في حقيقة الأمر كما أن إعجاب الرجل بجمال المرأة يكون دائماً مقروناً بحب التملك وهكذا تمتلىء الحياة بالعديد من الأمثلة على العلاقة بين الأحساس باللذة والاستمتاع بشيء ما والشعور برغبة الامتلاك(١).

وجدير بالذكر أن سنتيانا قد وجه النقد لما ذهب إليه كانت عن «كلية وعمومية الـذوق الجمالي» وكان الأخير يذهب في بحثه عن الجمال الذي ضمنه مؤلفه القيم «نقد ملكة الحكم» إلى أن الأحكام الجمالية تتسم بالعمومية والكلية لأن المرء حين يحكم على شيء ما بالجمال إنما يعني بذلك «الجمال بالذات»(٢) أو أن هذا الشيء «جميـل في ذاتـه» وأن هذا الجمال هو ما يراه الآخرون كذلك، ولكن هل من المعقول أن يصبح الحكم على الجميل واحداً، وكلياً وعاماً عند جميع الناس. أن سنتيانا يرى أن الواقع يشهد بعكس ذلك فالأذواق تختلف تماماً من شخص لآخر، ومن بلد لآخر وكذلك من عصر لآخر بل أنها تختلف داخل البلد الواحد من منطقة لأخرى، كما تختلف في الشخص الواحد من مرحلة لإخرى وهكذا. . . . . فكيف يتسنى لنا القـول بوحدة الذوق العام عند جميع الناس أنه لو صح ذلك لصارت الأحكام الجماليـة مطلقة عامة وهي في الواقع غير ذلك لأنهـا نسبية ، فردية خاصة(٣).

ويعرض سنتيانا فيما يعرضه عن الجمال واللذة إلى أهمية دور الإدراك الحسي في تحصيل الخبرة الجمالية ودور الوظائف الحيوية في إدراك الجمال والإحساس به كما يبرز أهمية العنصر المادي من الموضوع الجمالي يذهب بروعته وتأثيره على المشاهدين، ولا يعني ذلك أن المادة هي الأساس الأول في الجمال والفن لكنها مع ذلك المبدأ أو البداية لكل ما هو جميل(٤).

---

(١) Lalo. Ch. **Notion D'Esthetique** P.57. P U F 1952 4ep, P.27..

(٢) Ibid.

(٣) Santayana G: **Sense of Beauty P**.39 - 40.

(٤) Ibid. P . 79.

ب ـ الإتجاه التجريبي

بعد أن عرضنا للإتجاه النظري في علم الجمال وبينا آراء مجموعة من رواده نعرض في هذا الموضع لعدد من الإتجاهات التجريبية التي رأت ضرورة إدخال علم الجمال ضمن طائفة العلوم التجريبية وبالتالي ضرورة تطبيق المنهج التجريبي عليه.

وسوف نتتبع هنا مسار أفكار هؤلاء العلماء والفلاسفة ومقدار ما حققوه من نجاح في رؤية الخبرة الجمالية وإخضاع معاييرها النسبية للأحكام والمقاييس التجريبية.

١ ـ فخنر (جوستاف تيودور) Fechner Gustav theodor (١٨٠٧ ـ ١٨٨٧):

فيلسوف ألماني تجريبي توخى الإتجاه التجريبي في دراسة علم الجمال وهو يذهب إلى قياس شدة الاحساس عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية ونحن نعلم مقدار التمايز بين الأحساس وهو ذو طابع ذاتي كيفي وبين المنبه وهو أمر موضوعي وكمي. ومع ذلك فقد حاول هذا العالم التوفيق بينهما بأن وضع منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال.

ويقوم منهج فخنر التجريبي على أساس دراسة الأشياء التي تحدث اللذة في نفوسنا وتكون سماتها الجمالية خاضعة لعامل القياس ويسمى هذا المنهج بمنهج «علم الجمال السفلي»[١] أو علم الجمال التجريبي «وهو ضرب من عالم الجمال يعارض الضرب المختص بالميتافيزيقا أو علم الجمال الأعلى (الميتافيزيقي)[٢].

وتنتهي محاولات فخنر التجريبية لقياس حصيلة الكم الأعجابي لأذواق المشاهدين بما أسماه «بالقطاع الذهبي» Section D'or.

ويرى فخنر أنه في سبيل الحصول على تجربة سليمة بهذا الصدد ينبغي على الباحثين توخى البساطة في التجربة حتى لا تضطرب وتصعب نتيجة للتعقيد الملاحظ

---

(١) Lalo. Ch: **L'Esthetique Experimentale** Contemporaine Paris 1908 P.89.

(٢) Ibid.

في موضوعات الفن، كما يجب على الباحث أن يضم في تجربته أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التي قد تعوق استخلاص العلاقات المشتقة من طبيعة الأشياء[١].

وبعد ذلك نجد أن النتائج الكلية ستكشف لنا عن طراز متوسط أو عادي للذوق مع إنحرافات عادية للتعبيرات.

وفي هذه التجربة يتساءل فخنر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلاً أكثر إستحساناً لدينا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين كالزجاج وواجهة المنزل، والألوان وغير ذلك[٢].

وينتهي فخنر من تجربته إلى أنه: «إذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فأننا نصل بعد احصاء النتائج إلى أن فريقاً من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع والآخرين يستحسنون التي يكون إرتفاعها ضعف عرضها وعلى هذا النحو يحدث الاختلاف بين أذواق ورغبات الأفراد بشأن أشكال هذه النوافذ المستطيلة لكننا نرى أن الغالبية العظمى من المشاهدين تستحسن من بين هذه المجموعة من الأشكال المستطيلة شكلاً معيناً له أبعاد خاصة وعلى هذا النحو يسمى فخنر النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل ـ الحائز على إستحسان وقبول الغالبية ـ بالقطاع الذهبي[٣] ويقصد به القطاع الذي يشير إلى أكبر قسط من الجمال في الأثر الفني[٤].

وبالرغم مما لاقته تجربة فخنر من نجاح وقبول وخاصة لدى الجمهور المتوسط بيد أن منهجه قد وجد معارضة شديدة ونقداً من علماء وفلاسفة عصره، يقول لالو في نقده له «أن طريقته كانت متعسفة، طبقت على مجموعة من الاشخاص اختيروا

---

(١) Ibid.

(٢) Lalo. Ch: **L'Esthetique Experimentale** Contemporaine, Alcan, P.94.

(٣) Ibid.

(٤) Ibid.

بتعسف»[1] فمن ذلك الذي يثبت أن نتائج الأحصاء سليمة على الدوام.

والحق أن الموضوع الجمالي موضوع معقد ومتشعب وليس بالبساطة التي تصورها فخنر وهو ليس عملاً مادياً فحسب أو عملاً يقاس من جانب واحد، أنه عمل يجب أن تتآذر فيه جميع العناصر المكونة له. وأن تكون رؤيته في ضوئها، أي في ضوء العمل الجمالي ككل. هكذا يكون فخنر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤتلفة لا المتفرقة، ومن هنا فأن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوقي Suprastructur يعلو على تركيبه العادي[2].

٢ ـ فونت Wuubt,W,Max (١٨٣٢ ـ ١٩٢٠)

عالم نفسي وفسيولوجي وفيلسوف، كان يشغل منصب أستاذاً للفلسفة بجامعة ليبزج كما كان أحد مؤسسي، علم النفس التجريبي، أهتم فونت بجمع آراء الفلاسفة الألمان (ليبتز، كانت، هيجل) وحاول التوفيق بين آرائهم كانت الميتافيزيقا في تصوره تتجاوز ثنائية العلم الطبيعي وعلم النفس. فتحاول أن تحقق الأمتزاج بين المادية والمثالية، فقد كان من أتباع المذهب المثالي في الفلسفة وكان فونت يعرف الميتافيزيقا بأنها النسق الإرادي للقيم الروحية وجدير بالذكر أن لينين قد قدم حججاً قوية ضد آراء فونت في كتابه الشهير «المادية والتجريبية النقدية»[3].

وتأتي إهتمامات فونت المبكرة بالجوانب التجريبية إلى الاهتمام التجريبي بصفة عامة والذي كان يرمي إلى إحلال الملاحظات العلمية محل التآمل الفلسفي يمكن أن تهيىء وصفاً دقيقاً للعلاقة بين العالم الذهني والعالم الطبيعي كان هذا هو هدف فونت الذي أنشأ من أجله معمل علم النفس في «ليبزج»[4] Leipzig.

---

(١) Lalo, Ch: **L'Esthetique** P.95.

(٢) Ibid.

(٣) مجموعة من علماء الجمال السوفيت مشكلات علم الجمال الحديث قضايا وآفاق، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٩. القاهرة ٣٤٤.

(٤) حلمي المليجي. سيكلوجية الابتكار، دار المعرفة الجامعية ص ٤٤.

وقد ربط فونت بين الظواهر الجمالية والفنية بالحالات النفسية للفرد على غرار ربط جراند ألن Grand Allen بين الظواهر الجمالية والحالات الفسيولوجية للانسان.

٣ ـ هربرت سبنسر Spencer Herbert (١٨٢٠ ـ ١٩٠٣)

يعد سبنسر أحد علماء الاجتماع والنفس الانجليز ومن أوائل مؤسسي المذهب الوضعي، تأثر بفلسفة هيوم وكانت وهيجل كان يهدف من ميتافيزيقاه «ما لا يقبل المعرفة» أي يقرر عجز العلم عن سبر غور الاشياء وكان هذا الاعتراف الذي ساقه من عوامل التقريب بين العلم والدين. يعد مؤلفه «مذهب الفلسفة التركيبية» من أهم كتبه وتتلخص فلسفة سبنسر في النقاط التالية:

١ ـ جمعت فلسفته بين المثالية الذاتية، واللاأرادية والمثالية الموضوعية.

٢ ـ شملت فكرة التطور عند سبنسر كل الأشياء والظواهر ومع ذلك فقد كان يتصور التطور بطريقة آلية.

٣ ـ ألغى التمايز بين المجالات المختلفة للعالم المادي وتصور التطور بطريقة آلية وباعتباره إعادة توزيع للمادة والحركة في العالم.

٤ ـ نظر إلى الحياة الإجتماعية وقام بتحليلها في ضوء الأسس البيولوجية.

انحصرت نظريته في الفن باعتباره شيئاً كمالياً أي شيئاً ينسينا آلام الحياة وصلابتها ووحشتها فيصرفنا إلى اللهو أو اللعب، ولهذا يصبح الفن ترفاً كمالياً وضرباً من التسلية أو المتعة التي تمنحنا لحظات من السعادة كما تهيىء لنا طرق الفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الجدية.

وتجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف الألماني كانت كان هو أول من أشار إلى أعتبار الفن ضرباً من اللهو أو النشاط الحر الطليق الذي لا هدف له. وبعد كانت جاء شيللر ونادى بالفكرة نفسها، وكذلك فعل هربرت سبنسر الذي حاول أن يجعل من النشاط الفني بأسره مجرد صورة عليا من صور اللعب أو اللهو وهنا يصبح الفن عنده مجرد أدارة لتحقيق وظيفة كمالية.

٤ ـ تين (١٨٢٨ ـ ١٨٩٢)

يعد من الرواد الأوائل الذين أرادوا تحويل الجمال إلى علم له منهج وقوانين ضرورية تتحكم في كل حالة من حالات الفرد والجماعة.

وقد بيّن لنا تين في كتابه «فلسفة الفن» أن هدفه من دراسته للجمال والفنون هو تحويل علم الجمال إلى دراسة علمية تنأى عن أحكام القيمة وهذا ما دفعه إلى محاولة دراسة الجمال والفن فالأسلوب العلمي وتطبيق منهج التحليل Analyse على الظواهر الجمالية بغرض التوصل إلى القانون العلمي الذي يحكم سيرها وينظم وسائل رقيها وأزدهارها[١].

وكان من نتائج تطبيق تين للمنهج العلمي التحليلي أن أنكر ما ذهب إليه الفن الحديث عن تفسيره للفن بالرجوع إلى نظريات وتفسيرات العبقرية أو الأبداع أو الأصالة الفردية.

وكانت دراسته لظاهرة الجمال تنصب على ثلاث مشكلات جمالية هي ماهية العمل الفني وتكوينه وقيمته وكان يرى أن الظاهرة الجمالية لا تفسر من جانب شخصي أو فردي وإنما يجب تفسيرها في ضوء ظروف بشرية متعددة مثل الجنس أو السلالة، وكذلك البيئة الاجتماعية والمرحلة التاريخية وهكذا ينظر تين إلى العمل الفني باعتباره ظاهرة طبيعية تنتهي إلى عقل الانسان الذي ينتمي إلى حضارة بعينها[٢].

ولما كانت الظاهرة الفنية هي وليدة العوامل الخارجية الخاصة بالظروف السالفة الذكر لهذا كان من الضروري لكي تفهم هذه الظاهرة حق الفهم من العودة إلى دراسة وتحليل هذا العوامل وهكذا تبين أن تين كان يقصد من منهجه تأسيس علم جمال تاريخي وإجتماعي كذلك فقد قام بتحديد الخصائص الموضوعية الثابتة للظاهرة الجمالية أينما كانت والكشف عن قوانينها[٣].

وكان من بين ما أهتم به تين هو دراسته الشغوفة للفن من خلال تاريخ

---

(١) Taine. Hyppolite: **Philosophie de L'Art,** Hachette, Vol 1. 1865 P.32.

(٢) Ibid.

(٣) 6Ibid.

الحضارة، لقد أفسحت مجهوداته المجال أمام قيام علم الاجتماع الجمالي عند دوركيم، فأصبح علم الجمال فرعاً من فروع علم الاجتماع.

٥ ـ دوركيم Durkheim (Emile) (١٨٥٨ ـ ١٩١٧)

عالم اجتماع وفيلسوف وضعي فرنسي كان تلميذاً لكونت، وشغل منصب أستاذ في جامعة السوربون من أهم مؤلفاته هي كتبه «حول تقسيم العمل الاجتماعي» ١٩٨٣ و«قواعد المنهج في علم الاجتماع» ١٨٩٥، و«الاشكال الأولية للحياة الدينية» ١٩١٢.

ويذهب دوركيم إلى أن المجتمع يقوم على الأفكار الإجتماعية المتفق عليها كما يرجع التطور الإجتماعي إلى ثلاثة عوامل هي: كثافة السكان، وتطور وسائل المواصلات، والوعي الإجتماعي.

والتضامن الإجتماعي هو سمة مميزة للمجتمع القديم والحديث والذي كان يحدث آلياً في المجتمع الأول وعضوياً في المجتمع الثاني.

والتضامن العضوي في المجتمع الحديث يقوم على تقسيم العمل، أي على التعاون الطبقي لكسب ضرورة الحياة[١].

وينظر دوركيم للفن باعتباره طاقة زائدة، ولهو لا طائل تحته، وأن المجتمع حين يهتم بالنشاط الفني يكون في حالة تبديد لوقته وجهده، وهكذا فأنه يذهب إلى تصوير الفن بأنه لهو وعبث وضياع للوقت والجهد دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجي يترتب على هذا النشاط.

٦ ـ شارل لالو Lalo Charles (١٨٧٧ ـ ١٩٥٣)

عالم جمالي فرنسي يذهب إلى أن الفن هو عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها

---

(١) Durkheim, E: **De la Division du Travail** Social, Paris Librairie Alcan 1902. P.212 - 213.

الانسان على مواد الطبيعة، وهكذا يصبح معنى الفن شاملاً لجميع أنواع الفنون من ميكانيكية وصناعية وتطبيقية تدخل في ذلك فنون الهندسة والطب وغيرها... وهي من الفنون التي تستلزم من ألمهارة الصنعة ما يجعلها تقف على قدم المساواة مع الفنون الجميلة المعروفة مثل الأدب والموسيقى والنحت والتصوير وما إليها. ولكن ما هو العنصر المشترك الذي يوحد أو يؤلف بين هذه الصور المختلفة من الفن أن لالو يذهب إلى أن هذا العنصر يتمثل في الصناعة أو الانتاج[١]. وهو ما كان يعني عند اليونانيين لفظ «التكنيك» الذي يشير عندهم إلى الصنعة بمعناه العام.

ويرى لالو أنه بمقدار ما تتخلص هذه الفنون من قيود الصناعة وآليتها وتنطلق إلى عالم الحرية والإبداع والخيال كلما بدت من الموضوعات المتعلقة بالفنون الجميلة التي تتميز بالرمزية واللعب والمتعة[٢].

٧ ـ ايتين سوريو (١٨٥٢ ـ ١٩٢٦)

عالم جمالي فرنسي مشهور «أهم مؤلفاته كتابه الرئيسي» في مستقبل الاستطيقا L'Avenir de L'Esthetique يذهب في فكرته الرئيسية عن الجمال والفن إلى التضامن الضروري بين الجوانب النفعية والجمالية للفن وهو يقول في هذا الصدد...... أن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستطيقية وأننا ربما لمحنا في الجمال الخالص ثمة منفعة خالصة تمكن الشيء من تحقيق غايته بصورة كاملة دون أي مبالغة أو مغالاة... وهكذا فأننا لا نستطيع أن نعد «الجمال» خاصية متميزة للعمل الفني وبذلك نغلق المجال أمام الفن ونقصره، على مجرد خلق الانتاج الجميل»[٣].

وعلى هذا النحو السابق نجد أن سوريو يوحد بين النشاط الفني والصناعي باعتبار أنهما يهدفان في المحل الأول إلى إنتاج شيء أو صناعة موضوع ما، فالفن عمل Travail وذلك للاعتبارات التالية:

(١) Lalo; Ch: **Notions d'Esthetique,** P.U.F. Paris 1952 P.10.

(٢) **Ibid**

(٣) **Souriau. E.Avenir de L'Esthetique Paris** 1929. P.P. 104 - 105.

١ ـ لانه يحتاج إلى حرفة، وصنعة ودراسة تخصصية عميقة وجدية.

٢ ـ لأنه يحتاج إلى مرحلة المحاولة والخطأ.

٣ ـ لأنه يتطلب الاستعداد للتعلم والأحتراف.

٤ ـ يحتاج إلى بذل الجهد والإنكباب الشديد على العمل.

وهكذا تتضح لنا صورة العمل الفني باعتباره عملاً صناعياً أو حرفة أو مهنة يزاولها شخصاً مسئولاً ومتفان في تحمل مسئوليته واتقان عمله. بل ومجتهداً في إبراز أوجه الجمال فيها. فليس بمستغرب إذن على الفنان أن يقدم لنا روائع مبدعة من فنه فهو يكون في حالة ممارسة لنشاطه الخلاق.

والفنان عند سوريو ليس شخصاً شاذاً أو غريباً لكنه في المقام الأول محترفاً فهو يقدم إنتاج تكون الجماعة في حاجة روحية وجدانية إليه.

يتبين لنا من مضمون آراء سوريو في الفن أنه يثور على مفهوم «الفن لهو» لأنه ينظر إلى الفن باعتباره مرتبط بالصنعة أو بالحرفة، كما ينظر إلى الفنان باعتباره مهنياً يرمي من وراء فنه إلى تحقيق إنتاج مبتكر في مجال فنه[1].

وتنطوي آراء سوريو في الربط بين الفن والصنعة أو الحرفة على رفض لآراء أتباع المدرسة الاجتماعية الذين يرون أن الفن مجرد لهو وعبث لا جدوى منه، وأنه لا يعد أن يكون مجرد طاقة زائدة يصرفها الفنان في أوقات فراغه وكان في مقدمتهم عالم الاجتماع الفرنسي أميل دوركيم الذي ذهب في تصوره للفن إلى أنه ضرب من اللهو واللعب، وإلى أن مكانته محفوظة داخل ضروب تقسيم العمل الاجتماعي La Division du Travail Social لأنه يمثل حرفة هامة لا تقل أهمية عن غيرها من باقي أنواع الحرف.

وكان دوركيم وغيره من أتباع نظرية النشاط الفني الحر أمثال شيللر وسبنسر وغيرهم قد ذهبوا إلى وجود علاقة وثيقة بين الفن واللعب وفحوى نظريتهم عن الفن

---

(١) Ibid P.22.

أنه مجرد طاقة زائدة عن حاجة الانسان، وأنه يحاول يسببها بذل نوع من النشاط الذي لا هدف له إلا تحقيق اللذة أو المتعة.

والحق أن هذه النظرية التي تعتبر الفن طاقة زائدة إنما تسعى إلى التقليل من قيمته في المجتمع بصفته حرفة هامة تقوم على الإنتاج والتكوين والبناء وقد ذهب سوريو في نقد الإجتماعيين وتفنيد آرائهم في الفن فقام في سبيل الرد عليهم بكتابة فصل كامل في مؤلفه الضخم «مستقبل الاستطيقا» لتوضيح الصلة بين الفن والصناعة، وهو يهدف منه إلى بيان قيمة الفن باعتباره وظيفة إجتماعية تمد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة، وقد تلخصت وجهة نظره عن الصلة بين الفن والصناعة في النواحي التالية:

١ ـ لأنه لا بد من التسليم بأن هناك ثمة علاقة وثيقة تربط بين مجالي الفن والصناعة من حيث أنهما يمثلان معاً ضرباً من «العمل الإنتاجي» Travail Productif فكل منهما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط انساني خاص.

٢ ـ أن الفن غالباً ما يتدخل في الصناعة، ويفرض نفسه عليها على الرغم من كل الفروق النوعية التي تظهر بين كل منهما، وتفرق بينهما، وتبرز أهمية الفن في الصناعة في الحالات التي تتطلب فيه الصنعة قدراً من القيمة الجمالية[١].

٣ ـ أن الفن عنصر أساسي في جميع الصناعات والحرف التي تظهر في مجتمع ما، ولا يقلل من قدره أن يدخل فيه مثات المصورين والحرفيين مثل صانعي الأحذية أو النجارين أو الحدادين[٢] فأن هذه الصناعات أو بمعنى أكثر دقة «الحرف» تنطوي مع ما تتسم به من البساطة والتواضع على ضرب من الفن. وإذا كنا نولي اهتماماً بالفنون الكبرى فيجدر بنا إلا نغفل هذه الفنون الصغرى التي يمارسها ويبدع فيها الكثير من أصحاب المهن والحرف الصغيرة.

ولقد جاء تقسيم الفنون الجميلة إلى عدد كبير لا يحصى فمنها «الفنون الصغرى» وقد رتبت هذه الفنون بطريقة طبقية herachie فإذا كانت فئة الفنون الكبرى تنسحب

---

(١) Ibid P.35.

(٢) Ibid.

على جميع من يمتلكون قسطاً وافراً من المعرفة الاستطيقية أو الخبرة الجمالية فأن ذلك لا يقلل على الاطلاق من مكانة وقيمة الفنون الصغرى التي لا تصل إلى حد الخبرة الاستطيقية كما تبدو في الفنون الكبرى مثل صناعة الأحذية والنجارة والحدادة، والطباعة وغيرها... وعلى الرغم من أن السمات الجمالية لا تبدو بوضوح كبير على صناعة هذه الحرف[1] بيد أننا لا يمكن أن نخلع عنهم ثوب الفن أو نسقطهم من قائمة الفنانين لأنهم إنما يمارسون عملاً أو مهنة تنطوي على شكل من أشكال الخلق والفن[2].

٤ ـ يقوم الفن عند سوريو على نوع من العمل يطلق عليه اسم «العمل الفني» وهو يتميز عن «العمل الادائي» الذي تتميز به الصناعة وبذلك يستبدل بهذا التمايز الجديد بين الفن والصناعة. التمايز الكلاسيكي الذي سبق أن عرضنا له من قبل.

ويقوم التمايز بين العمل الفني والعمل الصناعي في ضوء هذه الاعتبارات التالية:

١ ـ ان الانتاج الفني يتسم بالطابع اليدوي الخالص في حين يتسم العمل الصناعي بضرب من الميكانيكية والآلية التي تظهر في الحرف المختلفة. يقول سوريو... إذا كان الفن يبدو حياً Oeuvre Vivant من خلال «العمل الفني» فأنه لا يبدو كذلك في العمل الصناعي الآلي لإنه غالباً ما يتسم بالنقص.

٢ ـ أن العمل الفني يخاطب أرواحنا ومشاعرنا ووجداننا في حين يظل العمل الصناعي الحرفي صامتاً لا روح فيه لإنه لا ينطوي على أي أثر من آثار الحياة البشرية التي تنعكس على العمل الفني مثل النقص أو العيب أو السهو أو قلة الخبرة كما أنه لا يحمل أي انطباع عن التشاؤم أو التفاؤل والبهجة.

٣ ـ أن العمل الفني عمل مختار ومفضل لدى أغلبية الأذواق لإنه يتسم بالاتقان والدقة .Ouvrage bien Fait في حين لا يلقى العمل الصناعي نفس هذه الأهمية والإقبال، لإنه يفتقد القدرة على الحياة بذاته كما يفتقد الشعور بالحب أو البغض لإنه إنتاج كلي أو بالجملة ومن الممكن الإكثار منه في أي وقت يشاء فيه الجمهور ذلك.

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

والحق أن الغالبية العظمى من الأذواق تميل إلى اختيار الإنتاج الفني اليدوي[١] وتقبل عليه أكثر من ميلها إلى الإنتاج الصادر عن أكمل الأجهزة الميكانيكية وذلك لما يتصف به الانتاج الصناعي من الرتابة والاطراد، وهو ما يعبر عن النقص وعدم الاكتمال[٢].

اتضح لنا مما سبق كيف يتدخل الفن في الصناعة بشكل كبير، ولو أننا قد أطلعنا على تعريف علماء الجمال التجريبيين لوظيفة الفنان الأولى، والتي تعنى أنه يقدم لنا مجموعة من الصور والأشكال التي ترتاح لرؤيتها حساسيتنا الجمالية لأدركنا إلى أي حد تمتد يد الفن الساحرة إلى مجال الصناعة، فمن ذلك الذي يتغافل عن وجود الفن في حياتنا، أن جميع ما نستعمله من أدوات وأجهزة وأشياء خاصة إنما تنطوي على مسحة فنية ظاهرة أو خفية.

ولقد دفع شغف الانسان بالجمال أصحاب الشركات والمصانع والمنتجين إلى الاهتمام بالجوانب الجمالية في صناعاتهم وإبراز مقدار ابداعها، ومدى قدرة صناعتها وزخرفتها على لفت الأنظار، وجذب اعجاب الجمهور والأمثلة كثيرة على صناعات تهتم بأبراز العناصر الجمالية في معروضاتها كصناعة الأثاث والأقمشة والأجهزة الكهربائية وغيرها من الأدوات المنزلية والخاصة بالفرد.

وعلى هذا النحو يتبين لنا إلى أي حد تسهم الجوانب الجمالية جنباً إلى جنب مع الوظائف النفعية في تقدير قيمة العمل الفني والصناعي على السواء. ولهذا يمكننا أن نقول أن الصناعة الحديثة في طريقها نحو تطبيق النظرية التجريدية abstract في نطاق الإنتاج الصناعي نفسه على ما ذهب إلى ذلك هربرت ريد بقوله «أن الصناعة ذاتها تنطوي على فن حقيقي»[٣].

وسوف نحاول اجمال مذهب سوريو في النواحي التالية:

١ ـ يتجه مذهب سوريو إتجاهاً عقلياً في سبيل وضع ضرباً من الوضعية الروحية[٤].

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Read. Herbert: **Art and Industry** London, 1944 P.F 48 - 56.

(٤) سوريو. أ: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي. الجزء الثاني دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٧.

٢ ـ يرى سوريو أن الخطوة الأولى في طريق العلم هي تقرير موضوعية الظاهرة الجمالية موضوع دراسته ومن ثم يجب استبعاد مفهوم «القيمة الجمالية» من مجال الدراسات الجمالية لإنها فكرة ذاتية ثانوية محضة.

٣ ـ يذهب سوريو إلى التأكيد على موضوع شيئية علم الجمال ورفض تصور الأحكام التقديرية، ومن ثم فأنه يجمع هنا بين مجالي الفن وعلم الجمال.

٤ ـ يعبر مذهب سوريو في الجمال عن رفض النزعة الانطباعية في الفن لأن الانطباعات لا تضمن لنا الحقيقة الكامنة وراء الحكم الجمالي ومن هذا المنطلق فأنه يؤمن بوجود ذوق صحيح وذوق فاسد. وبالتالي وجود حقيقة جمالية أما الاعتقاد في النظرية الذاتية في الجمال فأنه يعني التخلي عن الرغبة والأمل في التفاهم على مسائل الفن والذوق[١].

٥ ـ ويذهب سوريو إلى أن صورة العمل الفني هي كيفيته الداخلية Qualite ومن ثم فأنه لا يفصل بين الصورة والمادة، لأن الصورة تصبح مضموناً غير منفصل عن ماهية الشيء ذاته.

٦ ـ تنطلق رؤية سوريو الجمالية إلى النظر إلى الكون وهو ذلك العلم الكوني Cosmologique الذي يهتم بالصور Formes وعلى هذا الاعتبار تتحول نظرة الفنان الخاصة والذاتية في خلق الأشياء إلى نظرة ذات طابع كلي، فتصبح الاستطيقا هي المعرفة العقلية المنظمة لمبادىء الكون الصورية[٢].

٧ ـ يقرر سوريو في مبحثه الجمالي أن القبح يمكن أن يكون له مكانة في الفن وهو يذهب على عكس كنت وشيللر إلى أن عاطفة الجميل خاصة عاطفة السامي ليست ذاتية خالصة كما أنها ليست مجرد مظهر، فمن بين كل الطوائف نجد أن عاطفة السامي هي الأوفر حظاً من الموضوعية وفيها ننفصل عن أنفسنا بأكبر قدر[٣].

٨ ـ يتجه سوريو وجهة أخلاقية في استطيقاه، فهو يعتبر أن للفن دوراً كبيراً في

---

(١) نفس المرجع ص ١٢٨.

(٢) Souriau. **E: L'Avenir de L'Esthetique** P.147.

(٣) سوريو أ: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ص ١٢٨.

مجال الحياة الأخلاقية للانسان وحيث أنه يسهم في إثراء حياتنا الباطنية فأنه يحقق بالتالي رسالة الأخلاق «فالفن الأسمى هو ذلك الذي يصنع جمالاً ليس في الخرافات البسيطة بل في الحياة الواقعية ويدعو أكبر قدر ممكن من الموجودات إلى ملأ الوجود ويبين لها الوسيلة ويعطيها إرادة الحياة بعضها إلى جوار بعض، وبعضها من أجل بعض في سلام وإنسجام أنه الأخلاق[1].

٩ ـ هكذا يبدو لنا أن سوريو قد قدم لنا نسقاً استطيقياً فلسفياً روحياً. بيد أنه مال إلى الإتجاه الواقعي فقد تصور أن علم الجمال هو علم الصور، لكن هذه الصور، تمثل في الوقت نفسه ماهية الموضوع الجمالي وحقيقته السامية الباطنة.

ويرجع الفضل إلى سوريو في إدخال فكرة الشيء على مجال الدراسات الجمالية فتأدى ذلك إلى التوصل إلى معالجة بعض قضايا ومشاكل علم الجمال مثل مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة أو الشكل والمضمون.

ومع ذلك فقد تعرض مذهب سوريو الجمالي للنقد باعتباره قد قدم نسقاً فلسفياً أفلاطونياً (روحياً) قسم فيه الوجود إلى عالمين هما عالم المادة، وعالم الصورة وجدير بالذكر أنه قد جعل من روح الفنان الملهمة وسيطاً بين عالمي المادة والصورة. وبهذا التصور يكون قد خلع عن علم الجمال الذي أراده موضوعياً وكلياً هذه الروح الموضوعية، وبالتالي أبعده عن أن يكون مجرد علم وضعي ومن ثم يصدق الدكتور زكريا إبراهيم حين يقول عن فلسفة سوريو: «.... نحن هنا بإزاء فلسفة جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية، ولكنها تنتهي في خاتمة المطاف إلى الخلط بين الفلسفة والفن فتقدم لنا مذهباً ميتافيزيقياً في البناء الاستطيقي للوجود»[2].

---

(١) نفس المرجع ص ١٣٠.
(٢) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر مكتبة مصر القاهرة، ١٩٦٦ ـ ص ٣٥٥ ـ ٣٥٦.



الفصل الثامن

مدارس الاستطيقا

١ ـ آراء المدارس حول طبيعة الجمال.

* الجمال الطبيعي والفني.

أ ـ الموقف الموضوعي.

ب ـ الموقف الذاتي.

جـ ـ الموقف الموضوعي والذاتي.

قدمنا في ـ الأربعة فصول السابقة ـ للنشأة التاريخية لدراسة الجمال، ولمعنى الاستطيقا، كما عرضنا لتصور شامل للعمل الفني الجمالي بين الفكرة المبدعة والتنفيذ الصناعي، وكذلك للإتجاهات النظرية والتجريبية في علم الجمال الحديث. وفي هذا الفصل نعرض لآراء المدارس حول طبيعة الجمال، وموقفها منه وصلته بالظاهرة الفنية.

١ ـ آراء المدارس حول طبيعة الجمال الطبيعي والفني

لقد اختلفت الآراء بين علماء الاستطيقا حول تحديد طبيعة الظاهرة الجمالية فمنهم من أنتهج نهجاً مثالياً في دراسته لهذه الظاهرة، ومنهم من توخى مسايرة الواقعية، كما أن من بينهم من إتخذ موقفاً ذاتياً بين الموقفين السابقين المثالي والواقعي.

وعلى هذا النحو تنشأ مشكلة الاختلاف بين علماء الجمال الذاتيين والموضوعيين.

وسوف نحاول فيما سيأتي تتبع هذه المشكلة منذ البداية، أي منذ اللحظة التي بدأ الانسان ينظر فيها إلى الطبيعة حوله، ويحاول تحديد مفهوم الجمال من خلال هذه الرؤية الخارجية ويتساءل هل الجمال موجود في الخارج، أي كامن في الطبيعة أم أنه لا يعد أن يكون شعوراً نخلعه على الظاهرة الموجودة أمامنا في نطاق الطبيعة أن هذه هي القضية منشأ الخلاف بين مدارس الجمال.

وسوف نحاول أن نثير فيما سيأتي مشكلة الصلة بين الطبيعة والفن، ما دام أن الأخير يكون على صلة وثيقة بالأولى أي ان الطبيعة ـ كما عرفها البعض هي أصل الفن ومنشأه.

الطبيعة والفن:

ليس هناك من شك في أن العمل الفني هو الوجود العيني الظاهر أو المرئي وهو الذي يمثل باعتباره موضوعاً ملموساً أو واقعة مادية جزء لا يتجزأ من الطبيعة الماثلة أمامنا وعلى هذا النحو فقد حدا هذا الخلق أو التكوين الطبيعي للعمل الفني ـ والذي يستحيل أن يوجد بغيره في بعض الفنون ـ بالبعض إلى الاعتقاد في أن الطبيعة هي أصل الفنون، ومجلى جمالها وسحرها.

والحق أن هذه النظرة إلى ل الجمال، ومحاولة محاكاة الطبيعة، إنما تعد نظرة بدائية في تاريخ الجماليات والفنون. فقد نظر بعض علماء الجمال إلى الفن باعتباره مجرد محاكاة أو نقل من الطبيعة.

كما ذهب هؤلاء إلى أن الفن هو الجمال فحسب ولما كان الفن هو تقليد الطبيعة فمن ثمة كانت الأخيرة هي المثل الأعلى لكل ما هو جميل وهكذا فقد خلت ـ في نظرهم ـ من كل ما هو دميم واقتصرت على الجمال فحسب.

ولقد عبر كل من أفلاطون وأرسطو عن محاكاة الطبيعة في الفن، ويظهر ذلك خاصة في موقف أفلاطون قبل كتابة الجمهورية، بيد أنه يرتفع من الطبيعة بعد ذلك إلى المثال الذي يعلو على المحسوس ويتجاوزه في حين أن أرسطو يتجه إلى المحاكاة كذلك. إلا أنه يحاول تغيير الصور الواقعية أي القيام بتعديل يبرز فيه الأثر الفني، والتكامل الذي لا يتعدى نطاق الطبيعة (الواقع).

وإذا تتبعنا موضوع محاكاة الطبيعة فسوف نجد أن روسو[١] Rouseeau هو أول من دعا إلى عبادة الطبيعة وتمجيدها ولم يلبث هذا الإتجاه الفلسفي الذي إتجه إليه هذا الفيلسوف أن تحول إلى مجال الفن متمثلاً في مذهب ديدرو، ورينان، ورسكن وغيرهم.... من الذين تصوروا أن الطبيعة تقدم للانسان أجمل وأكمل الخطوط.

ولقد قدم رسكن Ruskin مذهباً في عبادة الطبيعة وتمجيدها فرأى أن الفن

---

(١) روسو (١٧١٢ ـ ١٧٧٨) فيلسوف وسياسي فرنسي، من أهم أفكاره فكرة «العقد الاجتماعي» التي يذهب فيها إلى أنه لا تسوغ الحكومة الا اذا ظلت السيادة في يد الشعب.

الكامل الحقيقي هو الذي يعكس وجه الطبيعة الكلي الكامل[١]، وهو ذلك الفن الذي يختلف عن الفن الناقص الذي يصطنعه الفنان من عنده ومن تصوراته الخاصة، فيبدو ناقصاً محتقراً وهكذا يذهب رسكن إلى أن النقل الحرفي من الطبيعة هو السر وراء تحقيق الجمال في الأعمال الفنية[٢] وعلى هذا النحو يصبح التصوير عينيناً، ولا يمثل غير أشياء واقعية موجودة[٣].

وهكذا نجد أن بعض آراء فلاسفة الجمال تذهب إلى أن الفن مرآة للطبيعة.

وكان نتيجة هذا الاعتقاد في جمال الطبيعة وأثرها على الأعمال الفنية وهو ازدراء الفلاسفة أتباع النزعة الطبيعية للمصورين والرسامين الذين يحاولون رسم الخطوط وابتداع المناظر من خيالهم، وتركيب الألوان التي تروق لهم.

ولقد ذهب أتباع المذهب الذي يعبد ويبجل الطبيعة إلى الاعتقاد في أن الجمال الطبيعي (الواقعي) ينطوي على جماله الفني وقيمته الجمالية الخاصة وهو لذلك لا يكون في حاجة إلى أن يتمثل في نفسية الفنان لكي يعبر عنه من خلال مفاهيمه الخاصة وأسلوبه الذاتي.

وهكذا كان للطبيعة مدرسة وفنانين عشقوها وعبدوها على رأسهم روسو ثم يأتي بعده ديدرو[٤] الذي يقول عن جمال الطبيعة: «. . . . أنه يستحيل عليها أن تخطىء لأن

---

(١) Lalo, Ch: **Introduction a L'Esthetique,** Paris Colin? 1912 P.P.49.52.

(٢) Ibid.

(٣) Read, Herbert: **The Philosophy of Modern Art** P.275.

(٤) كان ديدرو ديني Diderot, DenisIbid (١٧١٣ ـ ١٧٨٤) فيلسوفاً ومفكراً فرنسياً من فلاسفة حركة التنوير، عمل محرراً، وناشراً في الانسكلوبيديا (الموسوعة).

وتتدرج فلسفته من الالهية، والمثالية، إلى المادية في الطبيعة وعلم النفس والمعرفة أهتم ديدرو بوضع نظرية مادية عن الوظائف النفسية وكان له السبق في النظرية الآلية التي تذهب إلى أن الانسان والحيوان مزودان بقدرة على الشعور والذاكرة.

وجدير بالإشارة أن ديدرو ـ ولشدة تأثره وعبادته للطبيعة كان قد رفض تلقائية الفكر التي تتبع من الاتجاه المثالي وذهب إلى التأكيد على معرفة الاستدلال من الطبيعة ذاتها، بحيث لا يكون للإنسان أي دور في هذا الموقف المعرفي إلا دور المسجل للظواهر المعروفة له عن طريق الخبرة، وكانت التجربة والملاحظة هما وسيلتي المعرفة.

وكان لديدرو نشاط كبير في الموسوعة فاجتهد في نشر الأفكار الجديدة ونقد الأفكار =

كل صورة خاطئة أم دميمة ثمة علة ما»[1].

أما رينان Renan فأنه يغالي في تمجيده للطبيعة، فيقول: «أننا لا نجد في الطبيعة بأسرها أدنى خطأ في الرسم، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقرر أن العالم جميل إلى أن تمسه يد الانسان»[2].

أما رسكن، وهو يذهب كذلك إلى القول بعبادة الطبيعة فيرى أن مهمة الفنان تتحدد في نقل الحقيقة على ما هي عليه، وأنه لا ينبغي عليه ألا يجهل أي جانب من جوانبها.

ويذهب كونستابل Constable إلى دعوة الانسان إلى فهم الطبيعة خير الفهم. كما يشبه الفنان بالعالم الذي يحتاج في ملاحظة عمله إلى الدقة والصبر، ويرى أن فن رؤية الطبيعة هو ضرب مكتب من الفن يحتاج إلى الكثير من الخبرة والمران[3].

أما دولا كروا Delacroix.H فأنه يغالي في تأكيد عبادة الطبيعة ومحاكاتها فهو يقول في معرض أهمية محاكاة الطبيعة، والتعلم منها: «أن الطبيعة ليست هي المدرسة الكبرى للفنان، وإنما هي أقرب ما تكون إلى معجم يرجع إليه الفنان حينما تعوزه المعرفة الفنية الدقيقة، فنحن نعود إلى الطبيعة لكي نستفتيها الرأي بخصوص اللون الصحيح، أو التفصيلات الجزئية الدقيقة كما نرجع إلى القاموس، لكي نبحث عن الهجاء الصحيح للكلمة أو المعنى الحقيق للفظ أو الاشتقاق

= القديمة، وفضلاً عن نشاطه الفكري في نشر مقالاته وارائه في الموسوعة كان له نشاطاً قطرياً في الفون والنقد الفني، كما أرسى الأسس لعلم جمال واقعي جديد وعمل على تطبيق مبادىء علم الجمال في رواياته ومسرحياته وكانت روايته «ابن أخ رامو» (١٧٦٢ ـ ١٧٧٩) من أشهر أعماله الأدبية وكذلك «مقالته في التصوير» وكان لديدرو كتابـات لا تقل أهمية في مجال الميتافيزيقا منها «آراء حول تفسير الطبيعة» ١٧٥٤، و «مناقشة بين دالمبير وديدرو» ١٧٦٩، و «المبادىء الفلسفية في المادة والحركة» ١٧٧٠ و «عناصر الفسيولوجيا» ١٧٧٤ ـ ١٧٨٠.

(١) Diderot: **Essai Sur La peinture, Oeuvres,** Garnier P.461.

(٢) زكريا إبراهيم: الفنان والانسان، مكتبة غريب، القاهرة ص ٦٩.

(٣) Read. Herbert: **The Philosophy of Modern Art** P.80.

اللغـوي للمصطلح، ولكن كما أننا لا نعد القامـوس عملاً أدبياً ننقل عنه، أو قطعة نثرية مثالية نعمل على محاكاتها فكذلك يجب على المصـور ألا يعد الطبيعة نموذجاً فنياً ينسخه أو قطعة فنية مثالية ليس عليه سوى أن يعمد إلى محاكاتها حقاً أنه لا بد للفنان من أن ينشد لدى الطبيعة ضروباً عديدة من الإيحاء. وبخاصة حين لا يكون قد تجاوز بعد مرحلة البحث عن مفتاح انغامه ولكن من واجبه أن يتذكر دائماً أن أي انسجام يقيمه على مثل هذه الدعامة الطبيعية لا بد من أن يكون وليد خياله الفني وحده[1].

وقد مزج بعض علماء الجمال بين الإتجاه للطبيعة والنزعة التعبيرية فقد قال روادن Rodan «لتكن الطبيعة آلهتكم الوحيدة» وهو يذهب إلى أن الفنان الحقيقي هو الذي يعتمد أولاً وقبل أي شيء على انسانيته، أو حضوره لنفسي[2].

فليس المهـم في الفن أن يبدأ الفنان بنقـل صور وخطوط الطبيعة بصورة حرفية لا تدع مجالاً للمساته وتعبيراته، أو تعطي إنطباعاً أصيلاً عن شخصيته. وعلى هذا النحو يهيب رودان بالفنانين أن يحاولوا تجديـد الموضوعات الطبيعية المألوفة للجمهور وان ينظورا إلى الأشياء الطبيعية نظرة فنيـة حتى يتسنى لهم أن يكشفوا عما في باطنها من جمال خفي لا يفطن إليه المشاهد العادي وعندئذ يصبحون فنانين حقيقيين.

والإتجاه إلى محاكاة الطبيعة في الفن، إتجاه قديم قدم الانسان، فقد بدا الانسان في محاكاة الطبيعة ورسم حيواناتها، وأوضح تعبير على ذلك هو العلاقة بين المحاكاة والسحر في الرقصات الدينية للشعوب البدائية، كما امتزج هذا التقليد للطبيعة بالسحر والشعوذة»[3].

---

(١) نقلاً عن الدكتور زكريا إبراهيم المرجع السابق ص ٧١ـ٧٢.

(٢) Read. Herbert: **The Philosophy of Modern Art** P.207.

(٣) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ ١ ت د. فؤاد زكريا م. أحمد خاكي. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. ١٩٦٧ ص ٢٠.

الخيال والفن:

على الرغم من إجماع الكثيرين من علماء الجمال على أن الفن الأصيل هو ذلك الضرب من الفنون الذي يتوخى التقليد أو المحاكاة من الطبيعة ـ لأن الواقع الطبيعي إنما ينطوي على أسمى آيات الجمال، وأن على الفنان إذا أراد لفنه الخلود أن ينقل الطبيعة خطاً خطاً ولوناً لوناً ـ بيد أن البعض قد ذهب يقلل من غلواء هذه النزعة القديمة وينادي بدخول العنصر الانساني كما فعل رودان ومالرو وغيرهما ممن أهابوا بتدخل العنصر الشخصي في العمل الفني وتحقيق الإبداع.

وهناك من بين الآراء من يذهب إلى أن الفن وتحقيق الجمال لا يعد أن يكون مجرد خيال وعاطفة جياشة تعتري وجدان الفنان فيبدأ على أثرهما في خلق عالم جديد مختلف تمام الأختلاف عن العالم الذي يعيش فيه.

بيد أن هذا الرأي قد فنده أتباع مذهب العمل والجهد في الفن، ولو أن النشاط الفني قد اقتصر على ربط الفن بالخيال، لكان هذا الإتجاه قد أغفل ما تنطوي عليه العملية الفنية من قدرة وخلق ومن جهد وعــرق.

والحق أن العمل الفني في حاجة ضرورية إلى الطبيعة الخارجية، وإلى الخيال الانساني فضلاً عن الاعتماد على العقل والذكاء، وما ينطوي عليه العمل الذهني من قدرات تسهم في خلقه وتنظيمه وتحقيق التناسق فيه.

ولما كان الفن تعبيراً أصيلاً عن التجديد والابتكار فقد وجد صدى لدى الفلاسفة بل لقد أصبح الكثيرون منهم فنانين لهم مذاهب وآراء في الفن كما كان الفنان من جهة أخرى فيلسوفاً لأنه يفكر ويحلل ويبتكر ويجدد يخلق ويبدع يغير ويبدل، ويصنع الجديد والجميل في عالمه الخاص، عالم الفن.

والفنان هو الذي يتناول الطبيعة أو المادة ليصنع من أي منهما عملاً جديداً وجميلاً، فإذا تناول الطبيعة بالتصوير وحاول التجديد في رسومه والابتكار في ألوانه دخل فنه في هذه الحالة في زمرة الفنون الجميلة، ورغم أن الفنان يحاول أن يسمو بفنه على مستوى الطبيعة ألا أن ذلك لا يقلل من قيمة العودة إلى الطبيعة (الواقع)

باعتباره ممثلاً لمادة الفنان، ولعناصر فنه الأولى[1] وفي الوقت نفسه لا تحول دون إبراز عبقريته وأصالته التي تظهر من خلال عمله.

وعلى هذا النحو السابق يصبح موضوع علم الجمال هو القيم الإيجابية أو السلبية بمعنى دراسة الجمال والقبح في العمل الفني.

والفن بمعناه الواسع يشمل الفنون التطبيقية بصفة عامة كالمعمار والنجارة والطب والزراعة (فن تنسيق الزهور وغيره) والكثير من الفنون التطبيقية وهذه الأنواع تختلف عن الفنون الجميلة مثل الأدب والموسيقى والتصوير والنحت والرقص والغناء، وغيره. . . .

الفنون التي تمثل النوع الأول هي ضرب من الفن العملي أو التطبيقي، وهي من ثم لا تدخل ضمن ضروب الفنون الأخرى اللهم إلا إذا أتسمت بمسحة جمالية فهي تمثل حرفاً أو مهناً، وتهدف إلى تحقيق تقع الانسان وقد أحصى أحد العلماء الأمريكيين هذه الفنون فوجد أنها مجموعة كبيرة جداً وتنطوي على جميع أنواع الفنون نذكر منها على سبيل المثال: فن النجارة، فن صناعة المعادن فن ديكون المنازل، فن تصفيف الشعر، فنون الهندسة المعمارية، وفنون البناء وكذلك فن تنظيم المائدة أثناء تناول الطعام، فن تخطيط وتنظيم المدن فضلاً عن فن صناعة الملابس والأزياء، وفن تنسيق النباتات (الأزهار والأشجار) داخل المنازل، أو في ميادين وشوارع المدينة وغيرها. . . أما الفنون الجميلة فهي ذلك الضرب من الفنون الذي ينمو في مناخ الحرية، ويسعى إلى تحقيق الإبداع، والمثالية، ويتطلب النشاط الحر الطليق، والخيال الخصب، وهو فن ليس له غايات نفعية كما أن صورته تنطوي على رموز تدل عليه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وهو عمل مفعم بالعاطفة ثري بالاحساس والانفعال فضلاً عن احتوائه على دلالة نفسية ويمثل هذا النوع من الفن مجموعة الفنون الرفيعة (الجميلة) الأدب الموسيقي التصوير، والنحت والغناء والرقص. . .

وسوف نحاول فيما سيأتي عرض آراء المدارس حول طبيعة الظاهرة الجمالية من حيث الموضوعية أو المثالية.

---

(١) Read. Herbert: **The Philosophy of Modern Art** P. 221.

أ ـ الموقف الموضوعي

يتمثل الموقف الموضوعي في آراء علماء الجمال الموضوعيين الذين يرون أن الجمال أو «صفة الجميل» حالة أو قائمة في الشيء الجميل بذاتها وهي موجودة وقائمة سواء وجدت من يدركها أو لم تجد وعلى هذا النحو يؤكد على وجود الجمال داخل الظاهرة الجمالية أو الفنية ذاتها بقطع النظر عن وجود عقل يدركه ولهذا نجد أن هؤلاء العلماء يجمعون على اتفاق الآراء بين جميع الناس على مستوى الجمال وتحقيقه في الظاهرة وهذا الرأي العام أو المطلق الذي يرد أذواق الناس جميعاً إلى وحدة عامة تتعلق بمستوى الجمال الموجود في الشيء نفسه هو ما يعرف بالموضوعية الجمالية.

ولقد كان أفلاطون هو أول من نادى بموضوعية الأحكام الجمالية والاتفاق العام بين الناس على تذوق الشيء الجميل في كل زمان ومكان، فجعل للجمال مثالاً، ووحد بين قيمة الجمال وقيمة الحق.

والحق أن الفلسفة اليونانية كانت تسعى بوجه عام إلى إدراك القيم وممارستها والاعتقاد بأن هذه القيم تطابق فكرة الكمال فالحق والخير والجمال هي قيم تتطابق مع الكمال.

وقد نظر أفلاطون إلى الجمال باعتباره ممثلاً في الحق والخير وأنه من هذا المنطلق فقد تصور أنه لا يمكن للفنون أن ترقى إلى مستوى الطبيعة التي تضم كل كمال وخير وجمال لأن الطبيعة التي يحاول الفن محاكاتها هي الأصل وهي لذلك أكمل وأجمل بكثير من الصورة أي من العمل الفني. وتأسيساً على ما سبق نجد أن أفلاطون ـ في جمهوريته ـ يزدري الفنون التي تحاول مسخ الطبيعة وتقليدها، ويكتفي بوجود الطبيعة أو الأصل الكامل وقد سبق أن ذكرنا أنه كان أول من انتهج نهج التربية والتوجيه الفني فاستبعد أنواع الفنون التي رآها مفسدة لاخلاق الشباب، واحتفظ ببعض أنواعها وخاصة في فن الموسيقى ـ ممن تميزت بإثارة مشاعر الحماس، والقوة عند الشباب.

وهكذا فهل من الممكن الأخذ بهذا الإتجاه الذي يتخذ من الطبيعة، أصلاً

للجمال والكمال والحق ـ في ضوء ما سبق تقديمه عن الحقيقة الموضوعية للجمال ومن ثم يصبح الجمال الطبيعي هو مثال الحق والخير، لأن هذا الضرب من الجمال متعلق بالمثال ـ أو إدراك مثال الجمال، وأنه يتمثل في الحقيقة الموضوعية المنفصلة عن قوانا الإدراكية والشعورية التي لا دخل للفنان فيها على الأطلاق.

الحق أن الجمال أو ظاهرة الجمال الفني هي ظاهرة تنبع من نفس الفنان، ومن خلاصة تجربته مع الواقع، ومع نفسه (خياله وعاطفته وخبرته) لكن ذلك لا يحول دون وجود الجمال في الشيء الموضوعي، أو في الظاهرة ذاتها ولكنه لا يعتمد على وجود هذا الجمال وحده في إدراك حقيقة الجمال ولو كان الأمر كذلك لصارت أحكام الناس على الظاهرة الجمالية واحدة عامة، وهذا يستحيل في مجال نسبي خاص، أو ذاتي كمجال الجماليات، أي مجال تلعب فيه النزعة الذاتية والطابع الفردي دوراً رئيسياً.

ولو ـ فرض جدلاً ـ وكانت الأحكام الجمالية متعلقة بالموضوع لاصبحت أحكام الناس الجمالية في مثل القواعد والأحكام الموضوعية العلمية من حيث عموميتها وموضوعيتها.

لكن عالم الجمال يطلعنا على إتجاه مخالف لما ورد عند أفلاطون عن محاكاة الطبيعة ووجود حقيقة الجمال الموضوعية أنه عالم خاص فردي يتميز بالانطباع الشخصي والجمال لا يصبح جميلاً بالطبيعة فحسب بل يصبح كذلك نتيجة جهد وعمل الفنان، ونتيجة لخبرته وذكائه فضلاً عن مدى عمق موهبته وعشقه لفنه، وهذا الفن الجميل الذي يبدعه الفنان يتلقاه جمهور المشاهدين (المتذوقون) ويصدرون أحكامهم عليه.

ب ـ الموقف الذاتي

وفي مقابل الموقف الموضوعي، ظهر الموقف الذاتي وكأنه كان رداً على غلواء الموقف الأول في إبراز موضوعية الجمال وكان تولستوي هو أبرز مثال على هذا الإتجاه الذي يرى أن حقيقة الظاهرة الجمالية متوقف على مدى ما تحدثه من أثر في نفوس المشاهدين أو المتذوقين.

وقد ذهب تولستوي إلى أن الانسان يستطيع أن ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق الكلام في حين أنه ينقل إليهم عاطفته ومشاعره عن طريق الفن، وعلى هذا النحو أصبح الفن عنده هو مجرد أداة لتوصيل العواطف بين الأفراد «يتحقق عن طريقها ضرب من التناغم الوجداني فيما بين بني البشر»[1] على أختلاف أجناسهم وألوانهم وحضاراتهم.

والواقع أنه ينبغي على العمل الفني الذي يقدمه الفنان أن ينطوي على الخصائص التي تجعله قريباً من خيال الناس وعقولهم ولذلك فأن وضع الجمال في داخل الظاهرة الفنية نفسها إنما يمثل تفكير الفنان، ويغلق السبل أمام التعبير الشخصي عنه، وهكذا تلعب الشخصية دوراً في إدراك الجمال كما أن قيمة الأثر الفني الحقيقية إنما ترجع منذ البداية إلى مقدار تأثيره على المشاهدين ومن ثم فالجمال حقيقة متعلقة بنفس من يدركها، وليست خاصة، أو موضوعية في الشيء المتسم بالجمال. وهي لذلك حقيقة نسبية متغيرة وليست مطلقة، أو عامة وثابتة.

جـ ـ الموقف الموضوعي الذاتي:

وهناك موقف ثالث يقف بين الموقفين السابقين هو الموقف الذاتي، وهو على ما يبدو من عنوانه يجمع بين طرفي الموقفين السابقين أو يجمع بينهما.

والحق أن للموقف الثالث صحته وأصالته من حيث أنه يذهب إلى الجمع بين الذات، والموضوع في تكوين الأحكام الجمالية فأن الجمال القائم في موضوعية كاملة لا يفسح الفرصة للتعبير عن حكم الذات الفردية المتسم بالتغير وهي قوام الحكم الجمالي السليم الذي يعبر عن أذواق المشاهدين.

وإذا كنا بصدد طرح موضوع حقيقة الجمال بين الموضوعية المثالية وبين الذاتية النسبية فأننا نواجه بمشكلة هامة في هذا الصدد، وهي هل ما ينطبق على الجمال ينطبق

---

(١) مصري عبد الحميد حنورة الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩. ص ٨٣.

بالتالي على القبح وخاصة ونحن نعلم أن الفن قد أرتبط في أذهان الناس بالجمال حتى لقد ظنوا أن مهمة الفنان الحقيقية هي محاولة إبراز ما تنطوي عليه الطبيعة من الجمال، وكشف ضروب الجمال الأخرى الواقعة في نطاق الواقع؟

الحقيقة الجمالية والقبح الجميل:

مما لا شك فيه أن لفظ القبح يثير في أذهاننا كل ما يتصف بالنقص والشر والإجرام أو الانحراف أو التشويه وقد اعتدنا أن نستمتع بالفن الجميل على النحو الذي تستريح له عيوننا وتبتهج به أفئدتنا كما ينفعل له وجداننا وكما اعتدنا من ناحية أخرى أن نخرج من دائرة إحساسنا الجمالي كل ما هو مقزز أو شرير.

بيد أن الحقيقة تطلعنا على أنه يمكن أن يوجد الجمال في القبح، وأن المفهوم الأخير يمكن أن يمثل ضرباً من الجمال إذا عبر عنه بصدق وتعبير واضح وقد سبق لنا الإشارة إلى هذا الموضوع مع اعطاء الأمثلة.

ولن نستطرد كثيراً في عرض هذا الموضوع، بل سوف يتبلور رأينا في القبح باعتباره شيئاً يدخل في دائرة الفنون الجميلة إذا ما صدق الفنان في التعبير عنه أي كان خلقه له متسماً بالواقعية والحيوية وقد يصبح القبح الطبيعي كالوحش المسيخ، أو الثعبان السام القبيح أو الحية الرقطاء عنصراً إيجابياً «في الفن» فالكثير من مواقف الحياة قد تثير فينا الشعور بالحب أو الجمال، في حين أنها تعبر عن مواقف معيبة وقبيحة في الحياة مثل الخبث، والشعر والدسائس والقتل وإهتزاز القيم، وغيرها من القيم المختلفة الناقصة... ومع ذلك فأن سماعنا لهذه المواقف في عروض المسرح من خلال الأعمال الكوميدية إنما تجعلنا في حالة من السرور والبهجة والشعور بالجمال والاستحسان.

والحق أن المشكلة الكبرى التي يقع فيها الفنان هي مسألة عدم توخيه للانسجام في فنه، ومسارعته إلى تقديم أعمال خيالية لا أثر فيها للنظام أو الصياغة أو الانسجام - وهنا يكمن القبح.

وتأسيساً على ما سبق يمكننا أن نعد القبح ضرباً من الخروج على مسيرة الفن

الحقيقية، وأخلالاً بنظامه وإنسجامه وترابطه ووحدته، فالشيء الذي يبدو قبيحاً في الطبيعة ربما يظهر جميلاً من خلال ريشة الفنان.

وهكذا ينبغي لنا التمييز بين الجمال والقبح الموجودين في الطبيعة وبين الآخرين اللذين يتجليين من خلال صناعة الفن وهذا يؤكد دور الفنان في خلق الجمال والقبح من خلال استعداداته الشخصية، أي مواهب عقله ورحابة خياله فضلاً عن تمسكه بتحقيق الوحدة الواقعية والانسجام في أعماله الفنية، والمحاكاة الخلاقة والحية للواقع، لا المحاكاة التقليدية التي تنقل الطبيعة باعتبارها نسخة متكررة في العمل الفني، ومن ثم فأنها تخلو من روح الخلق والإبداع ولا تحمل طابعاً أو بصمة أو تعبيراً يشير إلى المضامين التي يرمز لها الفنان، وهكذا يصبح الفن فكراً وجهداً يقول بيكاسو «أنه لا يرسم فقط، لكنه يبحث».

الفصل التاسع

مناهج الاستطيقا

مقدمة

١ ـ الموقف اللامنهجي.

أ ـ المتصوفة.

١ ـ رسكن.

٢ ـ بيرجسون.

ب ـ التأثريون.

٢ ـ الموقف المنهجي

أ ـ التجريبيون.

١ ـ فخنر.

٣ ـ المناهج.

أ ـ المنهج الوضعي التحليي.

ب ـ المنهج الوصفي.

جـ ـ المنهج الدجماطيقي والنقدي.

د ـ المنهج المعياري.

هـ ـ المنهج التكاملي.



مقدمة

لقد أراد علماء الاستطيقا أن يجعلوا لعلم الجمال منهجاً على غرار المناهج المتبعة في العلوم التجريبية بوجه عام، وفي علم النفس بوجه خاص، ولقد اختلفت الآراء حول مسألة وضع هذا المنهج المحدد في دراسة علم الجمال وهل من الممكن وضع منهج لهذا العلم يمكن أن يدرس موضوع التذوق الجمالي في علاقته مع الظواهر الجمالية.

الحق أن الآراء والمذاهب قد اختلفت حول تطبيق المنهج في دراسة الجماليات فمن بين الآراء من ذهبت إلى إستحالة تحديد التذوق الجمالي، أو قيام منهجٍ لدراسته في علاقته مع الظاهرة الجمالية، وقد عرف هؤلاء باتباع الموقف اللامنهجي وهم ينقسمون بدورهم إلى الصوفية، والتأثريين، ثم اتباع الموقف المنهجي وهم التجريبيون، وعلى رأسهم فخنر واتباع المناهج الوضعية والوصفية والدجماطيقية والمعيارية والتكاملية.

وسوف نورد فيما سيأتي عرضاً لجميع هذه المواقف والمناهج المتباينة، وأثرها على علم الجمال فضلاً عن عرض لمناهج الدراسة المتبعة فيه.

١ ـ الموقف اللامنهجي

يعبر هذا الموقف عن رفض إنتهاج أي منهج في دراسة الظاهرة الجمالية أو الذوق الانساني، ولهذا فأن أتباعه يرفضون إستخدام المنهج في دراسته.

أ ـ المتصوفة

يرى المتصوفة أن دراسة الجمال لا تحتمل منهجاً محدداً لأن الجمال أحساس وشعور قلبي، لا يستلزم أتباع منهج أو وسيلة للكشف عن حقيقته[1] والجمال عند المتصوفة هو حقيقة لامعقولة، تسمو فوق نظام الحس ويبلغ بها المتصوف قمة معرفته بحيث لا يستطيع بلوغها ـ كما يقول أفلوطين ـ غير الموسيقى والمحب والفيلسوف.

وقد عبّر عن هذا الإتجاه الصوفي كل من رسكن وبيرجسون وسوف نعرض فيما سيأتي للإتجاه الصوفي عند كل منهما قبل عرض النظرية التأثرية في الجمال.

١ ـ رسكن

لن نخوض كثيراً في شرح وتفسير مذهب رسكن في الفن لأنه قد سبق لنا عرضه، إلا أنه ولضرورة ذكره في هذا الموضع فسوف نجمل القول عنه بأنه كان أحد دعاة العودة إلى الطبيعة. وعبادتها لأنها تمثل الحقيقة النهائية التي إذا توخاها الفنان لأصبح في مأمن من الوقوع في الخطأ في فنه[٢].

ولقد ذهب رسكن إلى الاعتقاد في أن العودة إلى الطبيعة كفيلة بحل الكثير من مشكلات الحياة الأخلاقية والإجتماعية وذلك لما تلعبه المناظر الطبيعية من دور في تهذيب النفس، وصقلها، وتنقيتها من نقائصها.

٢ ـ بيرجسون

يعبر هنري بيرجسون Bergson.H (١٨٥٩ ـ ١٩٤١) عن فلسفة مثالية، وحدسية. وتتلخص مثاليته في الديمومة الخالصة أي اللامادية التي تمثل أساسا واصلاً لجميع الأشياء.

ولا تتحقق المعرفة بالديمومة إلا بالحدس الذي يمثل الإدراك الصوفي أو المعرفة الصوفية. حيث يتطابق فيها فعل المعرفة مع الفعل الذي يخلق الواقع.

وأهم مؤلفات بيرجسون هي «مقال في المعطيات المباشرة للشعور» Essai Sur

---

(١) Souriau, E, **La Correspondance des Arts** Flammarion, Paris 1941 P.25.

(٢) Ibid.

وقد كتبه عام ١٨٨٩، وكتاب «المادة Les Donnees Immediates de lA Conscience والذاكرة» «Matière et Memoire» mكان قد كتبه في عام ١٨٩٦ والتطور الخالق L'Evolutiou Creatrice وصدر في عام ١٩٠٧ والفكر والحركة La pensee et le Mouvement الذي صدر في عام ١٩٣٤. وكان من بين كتبه التي عبرت عن الفن هو كتابه الضحك Le Rire.

والحق أن الفلسفة البرجسونية تقدم لنا أمتداداً للفكر في القرن التاسع عشر في فرنسا. وتعبر عن المثالية في أقصى صورها، تلك المثالية الصوفية التي تدرك حقائق الحياة الباطنة، وتقف ضد الآلية والجبرية وعدم التحررية لأن الحرية واقعة مشهودة من بين الوقائع التي نشاهدها ولا يوجد ما هو أكثر وضوحاً منها[١].

ولقد بينت نزعة بيرجسون الحدسية أن بامكان الفنان النفاذ إلى باطن الحياة، وسبر أغوار الواقع والكشف عن الحقيقة فهو يقول في كتابه «الضحك»... أنه لو استطاعت النفس أن تنفصل عن إدراكاتها الحسية لأصبحت نفساً شفافة قادرة على النفاذ إلى أدق حركات الحياة الباطنة»[٢].

وعلى هذا النحو يبرأ بيرجسون نفس الفنان من التعلق بالإدراك وبنزهها عن التعلق بالعلم، وما يترتب عليه من آلية وجدية وينطلق بها في طريق الإدراك والعيان والحدس.

ويذهب بيرجسون إلى أن الفن حدس وإدراك حدسي للفنان يتمكن عن طريقه من رؤية الواقع، وهو بذلك يحاول الربط بين الفن، وبين نظريته في الحدس الصوفي، ولهذا أصبح الفن رؤية أو ادراك مباشر. وبذلك فقد حد من دور الفنان ومن قدراته على ممارسة موهبته وانطباعه الشخصي فأصبح الفنان مسلوب الطابع والجهد، أسير للطبيعة.

وجدير بالذكر أن هذا الطابع المثالي أو الصوفي في النظر للفن قد جعل

---

(١) Bergson. H; **Essai Sur les Donnees Immediates de** Conscience 17e Edition. Librairie Felix Alcan, Paris 169.

(٢) Bergson. H; **Le tire,** Alcan. Paris 1946. P.188.

بيرجسون يقصر نظرة الفنان على مجرد إدراك الواقع فحسب بدون أن يكون له ثمة دوراً إيجابياً في تغيره أو تعديله ـ فالنظرة الفنية إلى الفن ما هي إلا حدس خالص، واستغراق في ضرب من المشاهدة الصوفية التي تنفصل عن الوجود الواقعي، ولا تعد أن تستحيل النظرة الفنية إلى أخرى ميتافيزيقية يصبح الفن فيها تمثيلاً بحتاً.

وتأسيساً على ما سبق تصبح المعرفة بالفن ضرباً من الملامسة Contact أو مجرد تأمل سلبي للواقع وهذا يذكرنا بموقف شوبنهور السابق الذكر ـ فالحدس Intuituion هو جوهر الخبرة الفنية ومن ثم يصبح الجمال مجرد رؤية Vision لا علاقة لها بالواقع أو العقل والصناعة. أنها تأمل حدسي صوفي خالص متسم بالسلبية ويغلب عليه الطابع النظري الميتافيزيقي.

ب ـ التأثريون

أنكر التأثريون امكان تطبيق فكرة المنهج في علم الجمال وذهبوا إلى التأكيد على عنصر الانفعال والقبول النفسي أمام الآثار الجمالية، ولذلك فأنه يتعذر إقامة علم جمال، أو تحديد منهج ثابت لدراسة الأذواق.

والانفعال بالجمال أو تذوقه موضوع لا صلة له بالعلم أو المنهج ذلك لإننا عندما نعجب بالجمال، إنما ننفعل أو نتأثر به وجدانياً، ونعجز عن فهمه عقلياً ومنطقياً وتدعو هذه المدرسة إلى محاولة دراسة الجمال وجدانياً أو شعورياً دون محاولة دراسته أي تحديده أو تقنيته.

والحق أن المدرسة التأثرية تغالي في موضوع الاعتماد على الوجدان، والعاطفة، وتغلق المنافذ أمام دراسة الظاهرة الجمالية. وسوف نعرض فيما سيأتي لآراء مجموعة من فناني فرنسا من أتباع هذه المدرسة[١].

(١) تمثل المدرسة التأثرية الاتجاه الأول في طريق الفن الحديث، وترجع النشأة التاريخية لهذه المدرسة إلى مجموعة من الفنانين الفرنسيين، كانت لجنة التحكيم في صالون باريس قد رفضت عرض أعمالهم عام ١٨٦٣ ولم يثن هذا الرفض هؤلاء الفنانون عن عزمهم في عرض لوحاتهم. فأقاموا معرضاً في مرسم المصور الفوتوغرافي «شادرا» استمر عرضه شهراً كاملاً في تاريخ ١٥ أبريل إلى ٥ مايو عام ١٨٧٤ وقد تكونت هذه الجماعة من مونيه ورينوار، وبيسارو وسيزلي =

فعلى سبيل المثال نجد أن ادوار مانيه Manet*E (١٨٣٢ ـ ١٨٨٣) يحاول أن يمزج بين النزعة الطبيعية والانطباعية ويفسح مجالاً في فنه لتدخل العنصر الذاتي وعلى هذا النحو تحول الفن على يديه إلى الفكرة التي يعبر عنها الفنان من خلال الطبيعة وليس مجرد النقل الحرفي عنها. فأصبح الفن بمثابة حيلة يحتال بها الفنان على الطبيعة حتى يستطيع أن يسجل في لوحاته ذلك التأثير العام الذي تطبعه في نفسه(١).

أما بول سيزان Cezanne فقد ألتزم بالنزعة الانطباعية وعبر من خلال لوحاته عما يريد التعبير عنه كما قدم مناظر طبيعية صامتة، وأخرى طبيعية تشيع فيها الواقعية والصلابة والحيوية(٢) كما أتجه من خلال فنه إلى إحلال ميتافيزيقا للدوام والاستمرار داخل بناء العمل الفني وخاصة بعد أن تيقن من زوال المظاهر المتعلقة بالطبيعة. كما ذهب إلى التأكيد على أن عالم الفن هو ذلك العالم الذي تستمر فيه الاشياء التي تنطبع في نفوسنا ونعبر عنها ومن ثم أصبح يكمن وراء الظواهر المتعددة والزائلة وحدة وأصالة ودوام ترجع إلى كشف الفنان عن حقيقة الجمال وراء مظاهر الطبيعة العارضة أما كلود مونيه (Monet Cloud) (٨٤٠ ـ ١٩٢٦). فقد آمن بموضوع صنعة الفنان الذي يعبر بها عن شخصيته، كما أهتم بصفة خاصة بطريقة تركيب الألوان، ورسم الأضواء من منطلق اعتقاده في أن العالم يمثل «مملكة نور»(٣) وهو يعد من بين الفلاسفة التأثريين المشهورين في فن صناعة اللون ومزجه(٤).

= وسيزان وديجا وحيومان، وموريو. وقد حاز هذا المعرض اعجاب الصحافة الفرنسية فكان أن أطلق عليه الصحفي «لوروا» Loroy اسم معرض «التأثريين» وقد استوحى هذا من اسم لوحة رسمها مونيه لشروق الشمس على صفحة الماء. وسماها «تأثير» Impression وهي توجد حالياً في متحف مارموتان Marmottan بباريس وقد لاقت هذه التسمية ترحيب الفنانين الذين أطلق عليهم منذ ذلك اليوم اسم «التأثريون» Impressionistes Read, Herbert: The Philosophy of Modern Art. P.P.27,28.

(١) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ص ٥٦.

(٢) المرجع نفسه، الصحفة نفسها.

(٣) Read. Herbert: **The Philosophy of Modern Art** P.130.

(٤) Ibid.

٢ ـ الموقف المنهجي

هو ذلك الموقف الذي يتقيد فيه أتباعه باتباع منهج مثل المنهج التجريبي، ويمثل الموقف المنهجي أتباع المدرسة التجريبية، وعلى رأسهم فخنر، وهم يذهبون إلى أن التجربة تلعب دوراً كبيراً في قياس الذوق الجمالي في الحكم على الظاهرة الجمالية.

أ ـ التجريبيون (فخنر)

سبق أن بينا في الفصول السابقة التجربة التي أجراها فخنر وحاول فيها تطبيق المنهج التجريبي على مقياس الذوق، والأحكام الجمالية[1] وإلى أي حد أخفق المنهج التجريبي في تحقيق الهدف منه لأننا عندما نكون بإزاء الموضوعات الجمالية، والفنية يستحيل علينا إستخدام منهج تجريبي لأن هذه الموضوعات نسبية وشخصية وتتوقف على الانطباع الشخصي والتأثير الذاتي، كما أن الاحكام التي تصدر عليها لا يمكن أن تكون عامة أو كلية كما هو الحال في مجال العلم.

٣ ـ المناهج

تختلف مناهج الاستطيقا حسب أختلاف علمائها وفنانيها فمنهم من ينتهج منهج الوضعية التحليلية، ومنهم من يتبع أحد المناهج التالية مثل المنهج الوصفي أو الدجماطيقي والنقدي أو المعياري أو التكاملي. وسوف نلقي الضوء على كل منهج من هذه المناهج فيما سيأتي.

أ ـ المنهج الوضعي التحليلي

يذهب أتباع المنهج الوضعي إلى محاولة وضع قواعد أو مبادىء ينبغي على الفنان ترسمها في فنه وإنتاجه وذلك من خلال دراسة نفسيته وظروف مجتمعه وبيئته المحيطة ومدى تأثير فنه في المحيطين به بوجه عام فضلاً عن الوقوف على مستوى الذوق العام في عصره.

---

(١) انظر «فخنر» في الاتجاه التجريبي الفصل الرابع.

ويقول أتباع هذا المنهج بسلوك طريقين أولهما هو طريق الكشف عن المقاييس والقواعد الجمالية الواجب إتباعها وهي موجودة في علم الجمال التحليلي أما الثاني فهو محاولة تطبيق هذه المقاييس السابقة بحيث يمكن أن تصبح أساسا لإحكامنا الجمالية.

ب ـ المنهج الوصفي

يهدف هذا المنهج إلى أغلاق منافذ الحكم على الشيء بالجمال أو القبح، ويذهب أن هذه الأحكام لا جدوى منها لتعلقها بالقيمة التي لا معنى لها.

ويعبر عالم الجمال الفرنسي تين عن هذا المنهج خير تعبير فهو يرى أن علم الجمال لن يصير علماً ذا قيمة ما لم يتخل عن الأحكام المتعلقة بالقيمة، ويتجه إلى الكشف عن القوانين، والتفسير على نحو ما يحدث في علم النبات، وفي غيره من العلوم الطبيعية.

ويعبر تين في كتابه القيم في فلسفة الفن Philosophie de L'Art عن حلمه في أن تصبح الجماليات ميدان للدراسة العلمية الغير متعلقة بأحكام القيمة وهو يرى أن إبتكارات الفنان، وإبداعاته وأثرها على الجمهور «التي تبدو في ظاهرها حرة مثل الرياح Une bouffee de vent بيد أنها تخضع في نهاية الأمر لمجموعة من الشروط والقوانين المحددة والثابتة»[١].

وقد ارجع تين الشروط العامة أو القوانين التي تتحكم في تطور الأعمال الفنية وإبداعها إلى عوامل الجنس والبيئة والمستوى الاجتماعي فضلاً عن طبيعة العصر كذلك[٢].

وجدير بالإشارة أن هذا المنهج التجريبي المتأثر بالتيار الانجليزي الحسي إنما يجعل من الفنان مجرد آلة عقلية ولهذا يتحدد إنتاجه وإبداعه وفق ظروف حتمية وضرورية تفرضها عليه ظروف البيئة والوراثة والمجتمع والعصر.

---

(١) Taine, H: **Philosophie de L'Art,** Paris Hachette Col 1 P.11.

(٢) Ibid.

جـ ـ المنهج الدجماطيقي والنقدي

التزم أتباع المنهج الدجماطيقي بوجود مثل أعلى للحكم على الأثر الفني، فالجمال أو القبح على النقيض مما ذهب إليه أتباع المنهج الوصفي من إنكار لهذه الأحكام الاعتقادية. ولقد عبر كل من أفلاطون وكانت خير تعبير عن هذا المنهج. فالأول قد وضع مثالاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة، في حين صب كانت إهتمامه على نقد الحكم والتأكيد على وجود مبادىء أولية قبلية A Priori للذوق، منكراً قيام علم لدراسة الجميل وهنا يبرز الفارق بين البناء والنموذج الجمالي عند الدجماطيقيين ومبادىء الذوق الجمالي الأولية عند النقديين[١].

د ـ المنهج المعياري

يتمثل الهدف من المنهج في وضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد وهي تبين الأسلوب الذي ينبغي أن يكون عليه عمل الفنان المبدع، ورأى الناقد والمتذوق في فهم الآثار الفنية[٢].

ويعد فونت هو أول عالم أطلق أسم المعيارية على دراسة القيم (الحق والخير والجمال) وأنه ينبغي أن يصبح علم الجمال معيارياً، أي يضع المعايير التي تحكم الذوق[٣].

ولما كانت وظيفة الفن تتسم بالحيوية والأهمية فقد كان من الضروري عند علماء الاستطيقا البحث عن الوظيفة الحيوية أو العضوية للعمل الفني بيد أنهم قد وجدوا الكثير من الصعوبات في سبيل تحقيق ذلك الهدف ومن ثم فقد آثروا وضع «متوسط» لقياس العمل الفني الجيد يتحدد على ضوئه أصالته وجودته، ودقة صنعته[٤].

---

(١) Basch. V: **Essai Critique sur L'esthetique..**

(٢) **Ibid.**

(٣) Ibid.

(٤) Read. H: **The Philosophy of Modern Art** P.57..

هـ ـ المنهج التكاملي

يدرس المنهج التكاملي الأحكام الجمالية بأعتبارها ناتجة عن مجموعة من العلوم المساهمة في العمل لافني ومن ثم يصبح علم الجمال نسبياً لأن قيمة العمل الفني فيه تقوم في المحل الأول على النظرة الشاملة لبناء العلاقات الكثيرة التي تنشأ بينه وبين سائر العلوم الأخرى، ومن ثم يصبح العمل الفني هو ذلك التركيب الفوقي الذي يعلو فوق هذه التركيبات الجزئية المتباينة وهكذا يتولد الجمال نتيجة التوافق والانسجام الخلقي والقائم على الصناعة[١].

---

(١) Ibid.

الفصل العاشر

نشـأة الفـن

* مقدمة.
* الآراء المختلفة حول نشأة الفن.

١ ـ الفن، والظاهرة الاجتماعية.

٢ ـ الفن، والظاهرة النفسية.

٣ ـ الفن، والنشاط الارستقراطي.

٤ ـ الفن، والنشاط الاقتصادي.

٥ ـ الفن، وحالة الحرب.

٦ ـ الفن، والدين.

مقدمة

أن عمر الفن قديم قدم الانسان، فقد نشأ معه منذ أقدم عصوره ولازمه صراعه، وكان ممثلاً لوجوده الحيوي، ولحضارته التي أصبح مقياساً لازدهارها أو تخلفها.

ونحن لا نستطيع الحصول على دراسة كاملة لتاريخ الفن وصلته بالانسان ما لم نفطن إلى الصلة الوثيقة بينه وبين المجتمع. وهي صلة أشارت إليها جميع الكتب التي تناولت تاريخ الفن، وأشارت إلى دوره في حياة الانسان من جهة، ودور الأخير في تخليد تاريخه عبر عصوره الطويلة من جهة أخرى.

وبقدر ما نسلم بأثر المجتمع على الفن فأننا لا نستطيع أن نغفل دور الأخير أو أثره ـ من خلال مظاهره المتعددة ـ مسرح وسينما وفن تشكيلي. شعر وأدب ـ على أفراد المجتمع كذلك.

والحقيقة التي لا مراء فيها أن العمل الفني بجميع مظاهره إنما يعبر عن روح وثقافة وحضارة المجتمع في أي زمان ومكان، وتأسيساً على ذلك، فالفنان يمثل جزء لا يتجزأ من أبناء المجتمع الذين يعبرون فنياً عن آماله وأحلامه ومن ثم فأنه لا يمكن لنا أن نعزله هو أو عمله عن واقعه الحيوي فالبيئة والانسان والموهبة هم الثالوث الذي يتشكل فيه الفن مهما قيل عن حرية الفن والفنان.

والحق أن موضوع الصلة بين الفن، والمجتمع يعد من موضوعات الساعة لما له من أهمية بالنسبة للمجال الثقافي فأنه لا يقصد من البحث في ثالوث البيئة والانسان والموهبة الحد من حرية الفنان التي تمثل نبض فنه الغالي الحمس كما لا يرمي كذلك إلى جعل الأعمال الفنية موجهة لخدمة المجتمع فحسب ـ وأن كان هذا المطلب يعد

هدفاً نبيلاً وقومياً في حد ذاته ـ فمن ذا الذي يستطيع أن يحكم على الفن بالأسر داخل تقاليد وأهداف المجتمع وظروف البيئة والعصر، وألا ينطلق معبراً عما يتراءى له وما يحلم به، أن الذي يفعل ذلك يكون كمن حكم على الفن بالموت، لأن المعنى الأخير يتمثل في قتل حرية الفنان، وتقييد موهبته أو توجيه انطلاقه.

والذي نقصده مما سبق ليس أكثر من الإشارة إلى أن العمل الفني وليد الانسان، أو بمعنى أكثر دقة وليد العمل الانساني، ومن ثم فأنه لا يخلو من صيغته الانسانية. ولما كان الانسان هو في حد ذاته وليد مجتمع وظرف وعصر معين فمن ثم تجيء بصماته وهي تحمل آثار هذه العوامل السابقة على أعماله الفنية.

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفي بدور الانسان الفنان في بناء الحضارة، وتغيير وجه الطبيعة. فقد ذهب أرسطو إلى أن معنى الأدب يمكن أن يفهم حق الفهم اذا قورن بالطبعية، فالفن هو إدراك بشري يتناول مشاهد الطبيعة ويتمثلها ويصوغها لتحقيق غايات الانسان. وعلى هذا النحو يصبح الفن هو إعادة توجيه الطبيعة أو التكيف معها[1] وإذا تصفحنا الكتب الخاصة بتاريخ الفن، وجدنا إلى أي حد يؤثر الانسان في البيئة ويتأثر بها منذ مطلع التاريخ ليس أدل على ذلك مما خلفه لنا من تراث فني مادي يشهد بمجهوده المتواصل في تطويع البيئة ومحاكاتها منذ مرحلته الحسية الأولى التي تشهد رحلته مع الفن منذ عصوره السحيقة، أي منذ المرحلة البدائية التي كان يسكن فيها الكهف في الجبال.

لقد مارس البدائي حرفة الصيد التي كان يصنع لها أسلحة خاصة من الحجر الصلب، كما استخدمها كسلاح للدفاع عن نفسه ضد أخطار الحيوانات. وتقدمت الصناعة البدائية من الحجر إلى صناعة الجلود التي صنع منها الانسان البدائي ملابسه.

وتعد معرفة الانسان بالزراعة نقطة تحول في حياته فقد عرف عن طريقها معنى الاستقرار حول مصادر المياه كما استفاد من طمي الأنهار في صناعة الآنية وأدوات الطعام كما توصل إلى بعض الصناعات باستخدام ألياف النباتات[2].

وقد تمكن الانسان في هذا العصر المتأخر من صناعة الأواني وزخرفتها، فضلاً

---

(١) اروين ادمان: الفنون والانسان: ت حمزة محمد الشيخ دار النهضة العربية ١٩٦٥.
(٢) محمد صدقي الجباخنجي: الموجز في تاريخ الفن: ص ٧.

عن صناعة التماثيل من الأحجار الصلبة، وكانت تمثل رموزاً لمعتقداته الدينية «السحرية» شكلها في صورة طيور أو حيوانات. ثم طورها بعد ذلك وجسدها في شكل انسان.

والملاحظ على مجموعة الفنون البدائية السابقة أنها مقتبسة من البيئة أو تمثل محاكاة للطبيعة.

وإذا تتبعنا مسيرة الانسان مع الفن لوجدنا أن كل خطوة فيه إنما تشهد بالعلاقة المتبادلة بينه وبين الطبيعة في جميع مراحل حضارته منذ أقدمها وحتى العصور الحديثة والمعاصرة فقد صنع الأدوات التي استخدمها في معيشته منها، كما صور وزخرف فنونه من وحيها المتعالي.

والحق أن استمتاع الانسان الأول بالجمال الطبيعي لم يكن يحدث بصورة عفوية أو تلقائية. لكنه كان يتجه إلى تعريف الجمال من أجل دافع خفي ربما كان دينياً أو رمزياً أو فكرياً[1].

وتوالت عصور التاريخ، وظلت الأعمال الفنية ممثلة لظاهرة الفن التي تعبر عن اللقاء الأزلي بين الانسان والبيئة.

الآراء المختلفة حول نشأة الفن

ولما كان الفن هو التعبير المثالي عن العلاقة المتبادلة بين الانسان والبيئة، فقد اختلفت الآراء حول تحديد نشأته التاريخية، وكثرت التساؤلات بصدد إرجاع نشأته إلى المجتمع (البيئة)، أم إلى حالة الفنان النفسية ومزاجه الخاص، أو إرجاعه إلى دافع الحرب، أو دافع اللعب أو غيرها من الدوافع.

وإذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية، التي تكون أحكامنا الجمالية، فأنه لذلك يتعين علينا معرفة النشأة التاريخية له. أو الأصل التاريخي للظاهرة الفنية.

وسوف نعرض فيما سيأتي للآراء والنظريات التي حاولت تفسير نشأة الفن.

(١) هربرت ريد: الفن والمجتمع ت فارس متري ضاهر دار القلم ببيروت ١٩٧٥.

١ ـ الفن، ظاهرة اجتماعية

لقد أرجع عدد من رواد علم الاجتماع الفن إلى الظاهرة الاجتماعية وسموه علم الجمال الاجتماعي Esihetiques Ociale وهو ذلك الفرع من علم الاجتماع الذي يختص بدراسة ظواهر الجمال والفن من خلال المجتمع، وتحليل أهمية ووظيفة ونشأة وتطور الفن. وعلاقته بالنظم الاجتماعية الأخرى.

وكان شارل لالو وفلدمان Feieldman هما أول من أطلق أسم علم الجمال الاجتماعي. على ذلك الفرع من الدراسة الذي يدخل في موضوع دراسة علم الاجتماع الجمالي Sociologie Esthetique.

ومما ساعد على إدراج الفن ضمن مجال الدراسات الاجتماعية هو الاعتقاد بأنه «عمل اجتماعي» Travail Social وأن الفنان هو رجل يحترف مهنة[١].

وعلى الرغم من أن المفهوم المعروف عن الفن أنه نشاط حر تلقائي يتميز بالحرية والانطلاق، بيد أن وجهة النظر الاجتماعية تذهب إلى نقيض ذلك وترى أن الفنان هو الفرد المحترف الذي يقوم بتقديم عمل إيجابي يكون له أثره في صميم الحياة الاجتماعية، كما تتحدد النظرة إليه باعتباره واقعة إيجابية لها أهميتها في حياة المجتمع.

وليس ما هو أكثر دلالة على تغلغل النشاط الفني داخل الكيان الاجتماعي، ومدى أهميته من أعتبار الفنان صانع ماهر، والنظر للفن بصفته حرفة يشهد بذلك اهتمام الحكام في العصور القديمة والوسطى بالفنون. فكانوا يقيمون لها المراسم الفنية[٢]، وينفقون عليها أما في القرن الثامن عشر فقد كان الفنان يجمع بين الفن والحرفة.

ولقد عنى الفنانون في خلال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر برسم صور الأمراء، وصناعة لوحات الهيكل. ونحت التماثيل التي كانت تزين القصور

---

(١) Cassou, Jean: **Situation de L'Art Moderne** Editeur de Minuit, Paris 1950. P.30.

(٢) Ibid.

والمعابد وغيرها من الأماكن المخصصة للنشاط الاجتماعي. وعلى هذا النحو يصبح الفنان صانعاً، كما يصبح للدولة مركزها الحيوي في توجيه الفن باعتباره نشاطاً اجتماعياً في شكل استطيقي[1].

ويرجع تأثر الفن بالنظرة الاجتماعية إلى عهد اليونان وقد سبق أن أشرنا إلى دور أفلاطون في التوجيه الفني لخدمة الجمهورية المثالية، كما عرضنا لموقف أرسطو كذلك عن المحاكاة: أما علماء الاجتماع الجماليين الأوائل فقد جاءت نظرتهم للفن من خلال تأثير العوامل البيئية (الطبيعية، والاجتماعية) على نفس الفنان وبالتالي على إنتاجه الفني كما سبقت لنا إشارة إلى موقف العالم الجمالي تين الذي إتجه إلى دراسة الجماليات والفنون من خلال عوامل خارجية محددة، هي البيئة والوراثة والجنس وكذلك جويو وهو من علماء الجمال الذين أرادوا دراسة أثر شدة الحياة على شعور الفرد بالحاجة إلى الإبداع. والتعبير عن العبقرية الفنية.

وتخطى الموقف الاجتماعي جميع هذه الآراء إلى الظواهر الجمالية ذاتها التي تمثل أساس الشعور بالجمال، فقد ذهب علماء الاجتماع الجماليين إلى أن الشعور بالانسجام أو النفور وهو من المشاعر الفنية والخاصة بالفرد المتذوق التي يقاس بها قيمة وجمال الأعمال الفنية ـ إنما ترجع إلى الطابع المميز لمجتمع معين وزمان معين. فالآثار الفنية الجميلة هي التي ترضي الغالبية العظمى من الأذواق، أو هي التي تمثل «المتوسط الذهبي النظري» الذي يصدق عند الجميع في كل زمان ومكان.

والإتجاه الجمعي عند المدرسة الاجتماعية في الفن لا يقلل من قيمة الفرد لأن الأخير هو منبع الفن أو أصل الظاهرة ـ لكن مع ذلك ـ لا يعطيه الحق الكامل، والحرية التامة في إنجاز ما يراه. لأن الفنان يكون عندئذ مرتبطاً بالجماعة ومتشعباً بروحها. ومن ثم يسعى إلى تحقيق أهدافها الاجتماعية فتتحقق رسالته الفنية.

وهكذا يذهب الاجتماعيون إلى أن المجتمع هو مصدر القيم الجمالية، ولو أننا حاولنا الارتفاع بمستوى الفرد بأن نبلغ به حداً يمكنه من حرية الانطلاق والتعبير عن فرديته وذاته، ولكننا سنحاول فحسب التوفيق بين أصالته الخاصة، ورغبته في

---

(١) Ibid.

الانطلاق بعبقريته الفنية، وبين حاجات المجتمع الذي يعيش فيه، وهنا فان الفن أو النشاط الفني ـ الذي يفترض فيه حرية الحركة ـ يظل قابعاً في لاشعور الفنان ممثلاً في ضمير ومطالب الجماعة، متأهباً للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية.

وعلى الرغم من بقاء المشاعر الفنية داخل أعماق الفنان إلا أن تشكيل وإخراج هذه المشاعر إلى حيز الوجود إنما يعبر عن ضرب من العمل الفني الممتزج بقيم المجتمع وإتجاهاته الاجتماعية، وهكذا يصبح العمل الفني مزيجاً من فردية الفنان وأصالته مصطبغاً بصيغة المجتمع الذي يمثل التجسيد النهائي لأسلوب وشكل هذا العمل وهذه هي وجهة نظر الاجتماعيين على ما يعبر عن ذلك جان كاسو(١).

وعندما نذكر النظرية الاجتماعية في الفن يجدر بنا أن نشير إلى أحد مؤسسيها وهو رائد علم الاجتماع الفرنسي اميل دوركيم Durkheim.E (١٨٥٨ ـ ١٩١٧) الذي ذهب إلى أن الفن عبث لا فائدة منه، وأن الفنون إذا أحتلت مكانة عالية في حياة الأمة لكان ذلك على حساب حياتها الجادة، ولكانت نهاية تلك الأمة هو الفناء الذريع»(٢).

وهكذا يربط دوركيم بين الفن واللهو ويرى أن الأول يتمثل في النشاط التلقائي الحر، يقول في كتابه تقسيم العمل الاجتماعي: «ان الفن ليس أكثر من الحاجة إلى إشباع حاجتنا إلى بذل نشاط لا غرض منه سوى المتعة أو اللذة Plaisir»(٣).

وإذا كان هذا الرأي لدوركايم قد وجد اتفاقاً مع بعض الآراء التي فسرت الفن بصفته نشاطاً حراً مثل كانت وشيلر وسبنسر فقد ذهبت بعض الآراء الأخرى إلى أعتباره عملاً وصناعة تعود على المجتمع بالخير والنفع. فقد حاول سوريو أن يبحث عن الصلة بين الفن والصناعة حتى يجد تبريراً لإدخال الفن ضمن الانتاج الصناعي الذي يفيد المجتمع، محاولاً في كتابه مستقبل الاستطيقا أن يبرز بعض الموضوعات الخاصة بأهمية العمل الفني اليدوي، ومدى إقبال الجمهور على شرائه وتفضيله عن غيره من الانتاج الصناعي(٤). ويرى سوريو أن الفن لا يمكن أن يكون مضيعة للوقت

---

(١) Cassou. Jean: **Situation de L'Art Modetne** Editeur de Minuit, Paris 1950. P.35.

(٢) دوركيم: التربية الأخلاقية. ت د. السيد محمد بدوي مكتبة مصر القاهرة ١٩٥٥.

(٣) Durkheim, E: De La **Division du travail** Social. Alcan Paris 1902 P.219.

(٤) Souriau. E: **L'Avenir de L'Esthetique,** PP.126 - 124.

أو عبثاً لأنه إنما يمثل مجهود الانسان عبر الأجيال مجسداً في صور أو رموز أو فنون نحت أو عمارة وغيرها.

ولما كان الفن عند الاجتماعيين منبثقاً من المجتمع وخاضعاً له، فمن ثمة كان من الضروري أن يخضع للتنظيم الاجتماعي أي يخضع لمجموعة من الشروط والعوامل غير الجمالية كالمادة والحرفة والطبقة الاجتماعية والحياة السياسية، والنظم الدينية فضلاً عن النظام العائلي وقد أسهب شارل لالو Lalo.Ch. في كتابه القيّم «الفن والحياة الاجتماعية» L'Art et Lavie Social في شرح وتحليل العلاقة بين الفن والنظم الاجتماعية السائدة في المجتمع.

٢ ـ الفن والظاهرة النفسية

تعد النظرية النفسية من بين النظريات التي حاولت تفسير نشأة الفن على أساس سيكلوجي، وهي تتمثل في نظرية فرويد، التي ترجع النشاط الفني إلى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور، وعلى هذا النحو يصبح الفن هو التعبير عن مكونات العقل الباطن المترسبة بتأثير الغريزة الجنسية، وهكذا يصبح الجمال في تصوره هو الشعور بتحقيق الرغبة. أو على حد تعبير مصطفى سويف: «أن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففي الفن وحده لا يفتأ الانسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية فينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات»[١] على حد قول فرويد[٢].

ولقد حاول فرويد وأتباعه دراسة الأبداع الفني عن طريق منهج التحليل النفسي، فقد تعرف فرويد على أسلوب الفنان بالتمييز بينه وبين الحالم، محاولاً إثبات أن أحلام اليقظة متوفرة في العمل الفني ولكننا لا نشعر بها مباشرة لأن الفنان يحاول التقليل من تضخم الأنا، على عكس ما يفعل الحالم، كما يجعل ذاته خارج العمل الفني ويقدم لنا ما يشبه «الرتوش» متمثلاً في الصورة الفنية الجميلة للعمل الغني التي

(١) مصطفى سويف: الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة دار المعارف بمصر ١٩٥١.
(٢) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق ننالها إذ يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان(١).

وتعتمد نظرية فرويد في التحليل على منهج تجريبي من الناحية الشكلية - فالباحث ينظر في بعض الوثائق ويستنتج منها بعض الآراء، ثم يحاول الوقوف على الأسباب اللاشعورية للسلوك. حيث تظهر أغلبها وقد ظهرت في الطفولة، ولم تسمح النظم الاجتماعية بإشباعها فكبتت في اللاشعور(٢).

٣ ـ الفن والنشاط الارستقراطي

وفي حين فسر فرويد الفن بالرغبة فقد ذهبت بعض الآراء مثل رأي هربرت سبنسر إلى تفسيره باللعب واعتباره نشاطاً ترفيهياً أرستقراطياً لا هدف له إلا شغل وقت الفراغ.

ولقد ذهب سبنسر وشيللر Schiller إلى اعتباره شيئاً كمالياً في حياة المجتمع، وأنه قد خلق لكي يشغلنا وينسينا قسوة الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو أو الترف أو ما إلى ذلك. ومعنى هذا أن تأمل الجمال لا يعد أن يكون ضرب من التسلية أو المتعة لأنه يمنحنا لذة خالصة تساعدنا على التخلص من متاعب الحياة الجدية.

وكان الفيلسوف الألماني كانت هو أول من اعتقد بأن الفن ضرب من اللهو أو النشاط الحرب الذي لا هدف له(٣) وأنه لا يعد أن يمثل وظيفة كمالية Instrument de Luxe في الحياة.

٤ ـ الفن والنشاط الاقتصادي

وإذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الفن وليد المجتمع كما يذهب البعض الآخر إلى أنه أداة كمالية في الحياة وأنه حالة من حالات اللذة الخالصة التي يشعر بها

---

(١) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(٢) المرجع نفسه ص ٧١.

(٣) Lalo charles: **Notion'd Esthetique,** Paris P.U.F. 1952 P.P. 30 - 31.

الانسان بدون غاية معينة. فأن هناك من الآراء من يذهب إلى أنه ينشأ من خلال النشاط الاقتصادي، لإنه أرتبط منذ البداية بظروف العمل الجماعي، فأن تاريخ الفن يحدثنا عن أغنيات العمل في الحقول وفي مواقع العمل الأخرى كالصيد مثلاً، أو أعمال البناء. فقد كان هذا الغناء من الاسباب التي تيسر العمل وتخفف من وطأته وتسرع بالزمن. ونحن نرى أن هذا التقليد الفني قد استمر حتى يومنا هذا وهو يتمثل في الأغاني الجماعية التي ينشدها عمال البناء، أو عمال التراحيل، أو للمزارعين في حقولهم أو غيرهم.

وعلى هذا النحو أرتبط العمل بالغناء، ومن ثم بالاقتصاد وبالفن على حد قول كارل بوشر(١).

٥ ـ الفن، وحالة الحرب

وفضلاً عن إتجاهات المجتمع، والرغبة، والترفيه والاقتصاد فقد ربطت بعض الآراء بين نشأة الفن وبين حالة الحرب(٢) ويذهب أتباع هذا الرأي من أمثال بوجلي إلى أن الحرب هي الأصل الأول في نشأة الفن منذ أقدم العصور وذلك لما كان يقترن بها من مظاهر فنية متعددة مثل الأغاني والصرخات التي توقع الخوف في قلوب الأعداء، وكذلك ملابس الجنود وأشكال تيجانهم التي كانت تصنع بطريقة تثير الرعب في نفوس المعتدين، كذلك ما كان يصدر من صيحات للدعوة إلى الحرب بين القبائل المتنازعة عند البدائيين(٣).

الفن، والدين

وهناك من الآراء من تجعل الدين باعتباره نظاماً إجتماعياً هو أصل الفنون. وأن الفن قد نشأ ونمى في أحضانه فقد بدأ مع رجال الدين والكهنة عند البدائيين وهم

---

(١) Cuvillier. Armand: **Precis de philosophie Esthetique** Librairie Armand Colin. Paris 1954. P.552.

(٢) De Lacrix. **H: Psyshologie de L'Art**, Paris Alcan 1927 P.57.

(٣) Ibid.

الذين كانوا يسيطرون على مقاليد الأمور في المجتمعات وكانوا يمثلون مركز الصدارة في الاحتفالات والطقوس الدينية. كما عملوا على رعاية الموسيقى وألوان الفنون الخاصة بالكهنوت[١].

وكان العالم الاجتماعي أميل دوركيم هو أول من ربط بين الفن، وبين الدين باعتباره نظاماً اجتماعياً.

(١) Durkheim, E: De la Division du travail Social. Alcan, Paris 1902. P.200.

الفصل الحادي عشر

عناصر العمل الفني

مقدمة

١ ـ المادة.

٢ ـ الموضوع.

٣ ـ التعبير.



مقدمة

يتميز العمل الفني بأنه يضعنا أمام شيء محسوس ندركه بحواسنا، ونحسه بمشاعرنا، ونحدسه بوجداننا. ومن ثم يبدو لنا موضوعاً جمالياً نستمتع به خلال المكان والزمان، أي سواء كان موجوداً في المكان مثل اللوحات الفنية أو التماثيل والتحف أو من خلال الزمان مثل الألحان الموسيقية المتمثلة في السيمفونيات والمقطوعات الموسيقية.

والعمل الفني الذي نتعايش معه هو موضوع كلي له تركيبته البنائية وعناصره الأساسية التي لا يستطيع أن يبدو متماسكاً بدونها لأنها تمثل وحدته المادية التي تجعله مجسداً في موضوع حسي متماسك ومنسجم في مادته كما ينطوي كذلك على مدلوله الباطني العميق الذي يشير إلى موضوع خاص، ويعبر من جهة أخرى عن حقيقة روحية يشعر بها المشاهد بغير أن يلمسها في الواقع المحسوس.

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا ان للعمل الفني بناء خاص وتركيب زماني ومكاني ضروري لوجدوه، فهو في حاجة إلى البناء «المكاني» Spatial الذي يتجسد من خلاله مظهره الحسي الذي يتجلى عليه بصفته موضوعاً جمالياً، كما يحتاج كذلك إلى البناء «الزماني» Temporel الذي تظهر فيه حركته الداخلية ثم مدلوله الروحي الباطني الذي يعبر عن طابعه الانساني.

وتأسيساً على ما سبق يفترض علماء الجمال أن العمل الغني يشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هي المادة، والموضوع، والتعبير.

وسوف نحاول إلقاء الضوء على كل عنصر من هذه العناصر محاولين تحليله وبيان أهميته في بناء العمل الفني.

١ ـ المادة Matiere

تمثل مادة العمل الفني المادة الخام التي يشكل منها الفنان موضوعه الاستطيقي، ولكل عمل فني مادته مثل اللفظ في فن الشعر، والصوت في فن الغناء، فضلاً عن الحركة في فن الرقص، والحجارة في فن النحت وجميع هذه المواد الخام لا تكتسب صبغتها الجمالية أو شكلها الاستطيقي. ما لم تتناولها يد الفنان المبدع بالتحوير والتغيير فتتحول هذه المواد الجامدة إلى أخرى طيعة مرنة قابلة للتغيير والتعديل الذي يلائم الشكل الفني الذي يرغب فيه الفنان ويتوقف تغييرها وتعديلها وتشكيلها على مقدار ما يبذله الفنان من جهد ومهارة.

والمادة ليست شيء هين أو سهل التناول، انها صلبة عنيدة لكن الفنان يحاول التغلب على صلابتها وشكلها ويحاول إخضاعها لتصوراته وأحلامه الخاصة ومن الأمثلة الواضحة على مقاومة المادة هي الحجارة المستخدمة في فن المعمار والنحت فهي من أكثر المواد مقاومة للفنان عن أي مادة في أي فن آخر.

ومادة العمل الفني ليست هي المادة المأخوذة من الطبيعة كما هي بل هي المادة التي عانت من طرق الفنان وتغييره لها، وحفره فيها وهي عنصر هام في بناء وتكوين العمل الفني، لأنه بدونها لا يصبح له بنية محسوسة أو مرئية تجذب إعجاب المشاهد والمتذوق وبدونها كذلك يظل العمل الفني أسيراً لخيال الفنان بدون أن يتحقق في الواقع المادي الماثل للأعيان.

ويذهب ديفرن إلى أن جمال العمل الفني ينحصر في المقام الأول في جمال مظهره الحسي الذي يتجسد من خلاله ويظهر فيه وليس من خلال ما يراه البعض من الدعوة إلى الاهتمام بالمظاهر الحسية التي تقدمها لنا مواد مثل الخشب، أو الحجارة ومحاولة إظهارها في الشيء المحسوس من جمال على نحو ما يذهب الداعوون إلى ذلك.

وقد يظن البعض أن الفن أو المجهود الفني المتواصل الذي يغير من المادة الطبيعية إنما يحولها إلى شيء آخر مغاير تماماً لما يكون عليه في الواقع - بما يعني أن المادة في العمل الفني لا تعد أن تكون شيئاً خلق أو صنع منه العمل الفني فحسب[١] بحيث تنتفي قيمتها على أثر خلق العمل أو الانتهاء منه - أو تكاد تكون شيئاً عديم القيمة. بيد أننا حين نتكلم عن المادة في العمل الفني إنما نقصد بها تلك المادة التي تحولت إلى شكل استطيقي باعتبارها عنصراً لازماً وضرورياً في بناء العمل الفني ذاته، وأنه يستحيل بدونها بنائه كما يصبح بدونها مجرد أحلام في خيال الفنان الرحب.

ولعل السبب في إغفال البعض - أتباع النحت المجرد لمادة العمل الفني وعدم التركيز عليها هي أن الخلق الفني للمادة إنما يحولها إلى شكل جديد، وإلى كيفيات حسية مختلفة تماماً عن المادة الطبيعية الخام مثل تصنيفها وتحويلها إلى عمل جمالي.

ويزداد ظهور المادة ويقل حسب نوع الفن فهي تظهر بشكل كبير في فنون العمارة والنحت[٢] في حين أنها لا تبرز كثيراً في فنون مثل التصوير والموسيقى. أما فن التمثيل فأنه لا يدع مجالاً لظهور المادة في العمل الفني بيد أن المادة باعتبارها عنصراً من عناصره، لا بد أن تظهر بشكل أو بأخر من خلاله[٣].

ويقوم العمل الفني على أساس من التنظيم فكل عنصر من عناصره يؤدي دوره المطلوب منه، فالانغام مثلاً تؤدي دورها في المعزوفة، والخطوط تؤدي مهمتها في فن التصوير أما السطوح فأن لها دورها البارز في فن المعمار كما أن الشخصيات كذلك تقوم بدورها الفعال من خلال العروض السينمائية والمسرحية.

ويعتمد العمل الفني على عنصري الحضور والغياب بحيث تظهر الأشكال والصور البارزة فوق الأرضية العادية من الأشكال أو الصور الثانوية، وقد نجد أن

---

(١) Dufrenne. M: **phenomenologie de L'Experience** Esthetique. P.379.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

الفنان يهتم بلون أرضية اللوحة في حين أنه يبرز فوقها ما يريد تصويره من صور وأشكال بارزة وهكذا يبدو العمل الفني أمامنا عملاً استطيقيا[1].

وإذا كانت المادة هي العنصر الأول من عناصر العمل الفني فأنها يجب أن تتسم بالوحدة مع وجود التنوع أو بما يعرف بوحدة التنوع[2] Unite d'une Variete فالعمل الفني لا بد أن ينطوي على تعدد في أشكاله وحركاته وصوره، كما يتميز بالوحدة التي تجمع بين هذا التعدد والتنوع وتشعر المتأمل في الأثر الفني بأنه ينتقل من حياته الواقعية إلى الحياة في زمان ومكان العمل ذاته فيتوحد معه، ويشعر بديموته الباطنة التي تعبر عن الوحدة والكلية.

٢ ـ الموضوع Sujet

يمثل الموضوع العنصر الثاني من عناصر العمل الفني وهو يعبر عن الموضوع الممثل في العمل كأن يكون لوحة أو تمثال، أو اغنية أو قصيدة أو رواية أو مسرحية أو غير ذلك من أعمال فنية. . . وفي هذا الموضوع تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علاقة Signe تشير إلى شيء أو حقيقة أو قضية معينة.

وتثير مشكلة الموضوع في العمل الفني الكثير من التساؤلات فنحن نجد أن الأعمال الفنية ليست جميعها بذات موضوع مثل فن العمارة أو النحت، كما نجد أن بعض المصورين قد ذهبوا مذهباً تجريدياً في أعمالهم الفنية أمثال بربارا هبوورث في لوحاتها أو تماثيلها التي لا تعبر عن أي محاكاة للطبيعة، بل تعبر عن رسوم وقطع من النحت التجريدي[3] فضلاً عن تماثيل المثال الانجليزي هنري مور، ولوحات بيكاسو Picasso وبراك وغيرهم فأنها تمثل أعمالاً تجريدية فاقدة لطابعها التمثيلي وليست بذات موضوع.

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Read. Herbert: **The Philosophy of Modern Art.** Faber, London 1951 Realism. **Abstraction in Modern Art** PP.88. 104.

والحق أن الكثير من الفنون لا تستطيع أن تقوم بدون أن يكون لها موضوع مثل فنون النثر والرواية أو الفنون التمثيلية حتى الموسيقى نفسها التي تعبر عن فن بدون موضوع أو مضمون قد تدخل ضمن ميدان الفنون التمثيلية وتحاول المحاكاة، فنحن لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية أو قطعة من النثـر أو الرواية ليست بذات مضمون أو معنى.

وتجدر الإشارة إلى أن الفنون التشكيلية لم تأخذ في نبذ الموضوع والاهتمام بالتجريد إلا منذ أن نادى الفنانون بوجود لغة خاصة للفن. وأنه من الخطأ الاستناد إلى الموضوع لأن العمل الفني في صميمه هو الصورة، أو هو خلق مجموعة من «العلاقات الصورية».

ويحاول علماء النفس أن يربطوا بين الموضوع الفني وبين حالة الابداع عند الفنان، الذي يمثل الموضوع الدليل القوي على الجانب الإبداعي في شخصيته، وهو رمز أو علامة على فنه، أو هو طابع خاص له. فليس مهمة الفنان أن يحاول تمثيل الموضوع أو محاكاته، لكنها تنحصر في التعبير عنه حسب ما ينكشف له. حتى أن بعض الفنانين التجريديين يسمون أعمالهم الفنية بمسميات معينة، مما يعطي دليلاً على أن لهذه الأعمال ثمة موضوعات خاصة في أذهانهم.

والحق الذي لا مراء فيه أن أي موضوع فني لا بد من أن ينطوي على موضوع ما مهما بلغت درجة تجريديته أو رمزيته فأنه من خلال التجريد أو الرمز إنما يعبر عن موضوع ما أو إتجاه فكري معين، والفنان عندما يريد التعبير عن موضوعه فأنه لا يحاول رسم الطبيعة كما يفعل العالم أو الجغرافي، لكن يرسمها على نحو ما يحدسها أو حسب ما تتكشف لحساسيته الوجدانية.

٣ ـ التعبير Expression

لما كان الفنان هو ذلك الانسيان الذي يحاول تغيير الواقع وتبديله والسعي إلى السمو عليه، ومن ثم رأى ضرورة تنظيمه، والاجتهاد في كشفه عن طريق وجدانه وذلك بواسطة التعبير.

وبعد التعبير هو العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفني، فإذا كانت المادة والموضوع يعدان من عناصر العمل الفني المتكامل فأن التعبير يمثل العنصر الثالث الذي يكمل العنصرين السابقين.

والفنان الأصيل هو الذي يستطيع أن يخلع على أعماله تعبيرها الذي يأثر القلوب فالانسان سرعان ما ينسى الخطوط والألوان عند رؤية العمل الفني، لكن تعبيره وحده هو الذي يظل ماثلاً أمامه متغلغلاً في شعوره ووجدانه بحيث لا يستطيع نسيانه بسهولة.

وعلى هذا النحو يصبح التعبير عنصراً هاماً من عناصر العمل الفني.

ويعد التعبير من أعسر عناصر العمل الفني قابلية للتحليل ذلك لأن مضمونه شيئاً عقلياً يمكن أن يتناوله الفهم والادراك لكنه يعبر عن مضمون شعوري وجداني يستعصي على التحليل والتفسير.

والحق أن التعبير إنما يمثل العنصر الانساني في العمل الفني ذلك لأننا نحدسه سريعاً، فضلاً عن أنه يمثل الصلة القوية التي تربط بين الفنان وعمله الفني، ونحن لا نستطيع أن ندرك هدف الفنان من وراء ما يعنيه في فنه إلا عن طريق ما يعبر عنه هذا الفن الذي نستطيع حدسه والشعور به. وهكذا يصبح التعبير الفني هو الجسر الذي يربط بين ذات الفنان وذوات المتذوقين عندما يعبر لهم عما يحلم به الفنان.

ولما كان التعبير هو الروح الذي يبرز من خلال العمل الفني لكي يعرفنا بمسار الفنان، ويكشف لنا عما يجيش في نفسه ومشاعره فهو من ثمة يمثل الأداة التي تصنع التواصل بين الفنان والجمهور.

والتعبير الفني يختلف عن التأثير، فأنه ليس من الضروري أن يصبح العمل الفني مؤثراً، إلا أنه ربما حال الانفعال الشديد دون حدس تعبير العمل الفني بمعنى أن شدة الانفعال (التأثر) ربما حال دون إدراكنا للتعبير الفني.

ويتميز التعبير الفني المميز للعمل الفني بالوحدة والكلية فهو لا ينقسم إلى عدد من الأجزاء أو المراحل التي تمثل ثمرة لمجموعة من التأثيرات المتتابعة وإنما هو

«وحدة» تدرك لأول وهلة بطريقة مباشرة[1].

ويرى دفرن أن العمل الفني هو الذي يبرز من خلال التعبير الوجداني.

وفي ضوء التعبير يتحول هذا العمل من حالته الموضوعية التي يكون عليها في الواقع إلى حالة انفعال وجداني، وتصبح الأعمال الفنية التي تندرج تحت أنواع الفنون المختلفة محاولة نفسية لنقل الانسان إلى الواقع الذي تعبر عنه ببعض المقولات الوجدانية[2].

ولما كان التعبير هو ذلك العنصر الذي يكمل بناء العمل الفني متآذراً مع عنصري المادة والموضوع فمن ثمة يتبين لنا وحدة العمل الفني الناجمة عن الاتحاد بين المادة والموضوع والتعبير.

---

(١) Dufrenn. **M: Phenomenologie de L'Experience** Esthetique P.406.

(٢) Ibid.



الفصل الثاني عشر

مدارس الفن

مقدمة

مدارس الفن بين شخصية الفنان، والتطور الحضاري

١ ـ الكلاسيكية.

٢ ـ الرومانسية.

٣ ـ الواقعية.

٤ ـ التعبيرية.

٥ ـ الانطباعية (التأثيرية).

٦ ـ الرمزية.

٧ ـ الوحشية.

٨ ـ البدائية.

٩ ـ التكعيبية.

١٠ ـ السريالية.

نقد الفن السريالي.

١١ ـ الاشعاعية.

١٢ ـ التركيبية.

مقدمة

عرضنا في فصل سابق لصورة عامة عن الفن القديم عند اليونان وفي العصر الوسيط، وعصر النهضة وسوف نبحث في هذا الفصل عن نشأة ونمو الفن في العصر الحديث فنلقي الضوء على مدارسه المختلفة. وقد اختلفت آراء الباحثين حول تحديد التاريخ التقريبي لنشأة الفن الحديث فقد رآه البعض وليد عصر النهضة الايطالية ابان القرن الخامس عشر، في حين أرجع البعض الآخر بدايته إلى القرون الوسطى كما تذهب آراء بعض الباحثين إلى تحديد بدايته ابتداءاً من القرنين الثامن والتاسع عشر.

ومهما يكن الأمر فمما لا شك فيه أن للفن الحديث مميزات يختص بها عن الفن القديم الذي كان يرتكز على تقليد أو محاكاة الطبيعة، كما كان يصدر عن قيم وإتجاهات قومية ودينية فنحن نجد أن صورة الفن الأصيل عند الأغريق قد تمثلت في محاولة توخي إنسجام نسب أعضاء الأجسام كما أتسمت قوانينه الجمالية بالمثالية في حين كان المصريون القدماء يسعون إلى تطبيق الواقعية على فنهم كما كان مثالوا العصور الوسطى المسيحيين يعملون على إبراز جوانب الزهد في صورهم وفنونهم وهكذا أرتبط الفن القديم على مر عصوره بقيم وإتجاهات المجتمعات التي اتسمت بالنزعات المثالية والأخلاقية.

أما الفن الحديث، والمعاصر فقد تميز بصفة عامة بروح الأبتكار فالعالم المخلوق هو نفس العالم الذي خلقه الله منذ الأزل لم يتغير ولم يتبدل أمام عين الفنان

وكل ما يجب عليه فعله هو محاولة تغييره من الداخل أي حسب تقديره الخاص. وهكـذا فلم تصبح الصورة مجرد نقل حرفي للمرئيات في الواقع بل غلب عليها تعبير الفنان الخاص، وما توحي له به مخيلته من نسب وأحجام وخطوط وألوان وظلال ومن ثم أصبح هناك أسلوبين هامين يرتكز عليهما الفن الحديث هما: الأسلوب الشخصي البحت (الخاص) والأسلوب الصناعي المستخدم في التصور أو النحت وهو يمثل الطريقة أو الأسلوب الصناعي الذي يبتكره الفنان والذي يحاول من خلاله إبراز طابعه أو ملامحه الخاصة في الفن من خلال خطوطه وألوانه وظلاله.

وفي ضوء ما سبق يتضح لنا وجود عوامل ثلاثة تسهم في إثراء الفن الحديث وتضفـي عليه طابعه الخاص وهم أسلوبـه الصناعي، وموضوعه الحيـوي الذي يعتمل في صدر الفنان، ويثري مشاعره، والنموذج الذي يأخذ منه، ويحاول نقل بعض ملامحه سواء كان انساناً أو حيواناً أو نباتاً مع مراعاة أن الانسان ينقل عن نموذج فنه ما يستهويه هو أولاً، وما يترجمه، أي ما يستطيع أن يعبر عنه بأسلوبه الخاص.

وسوف نتتبع فيما سيأتي القاء الضوء على مدارس الفن.

*** مدارس الفن بين شخصية الفنان، والتطور الحضاري**

أن الإتجاهات والمدارس الفنية على أختلاف أنواعها ما هي إلا صدى لأثر العلاقة المتبادلة بين الفنان وقضايا الواقع. أو هي أثر لجملة الأحداث التاريخية والتحولات الإجتماعية فضلاً عن النمو العقلي والتقدم العلمي السريع على شخصية الفنان.

وعلى نحو ما سبق فنحن لا نعني بلفظ مدرسة أو إتجاه فني معين أي اتجاه منفصل تماماً عما يحدث من تحولات في العالم أو بما يجري من تغيير وتقدم في مجالات العلم بصفة عامة.

فمن الأمور الواضحة في عالم الفن أن الفنان قد خصه الله بموهبة النفس الحساسة التي تتقبل أحداث التطور الحضاري، ومن ثم تعبر عنها فعندما نجح الرحالة في اكتشاف قارة أمريكا كان لهذا الحادث الخطير في جغرافية العالم أثراً ملحوظاً على خطوط الفنان التي جرت تصور العمق، ومن ثم بدت لوحاته ليست على نفس المستوى فقد اتسمت بالتدرج في العمق، وكان هذا التغير في خطوط الفن دليل على بعد سيكلوجي يكشف عن اهتمام الفن بالبحث عما هو بعيد أو النظر إلى البعـد.

ولقد أنعكست آثار الاتجاهات الفلسفية لذلك على الحركة الفنية فنجد أن الفن يتأثر بالاتجاهات المثالية والواقعية والوجودية ولن أغالي إذ أقول أن بعض اتجاهات الفن الحديثة قد تأثرت إلى حد كبير بنظريات العلم في مجال الرياضيات، مثل نظرية النسبية لاينشتين التي كان لها أكبر الأثر على اتجاه الرسم التكعيبي (الكيوبيزم) Cubism الذي يهتم فيه الفنان بتجزىء موضوع فنه إلى مساحات هندسية صغيرة لها زوايا حادة ويحاول تحليل السطوح كما يتخيل موضوعات فنه ويختصرها إلى أشكال هندسية خالصة. وهكذا يتحول الفن عند التكعيبيين إلى أشكال هندسية، كما تتراءى لخيال الفنان.

وفي حين تتحول الأشكال إلى مربعات ومثلثات وأشكال مخروطية ومكعبة وأسطوانية، فأن الرسوم تتحول إلى مسوخ وأشباح مرعبة، وأشكال جائزة الخطوط كأنها ممزقة بسكين من خلال الفن التعبيري وهو ذلك الفن الذي يعبر عن روح الفنان القلقة في عصر مضطرب قلق أيضاً يحاول فيه الانسان أن يتخطى مصيره المحتوم، ويهرب من ذاته الضعيفة اليائسة فيرسم نفسه تارة عملاقاً وتارة قزماً تارة عظيماً وتارة ضعيفاً مشوهاً محقراً. . . وهكذا. تعبر الفنون عن روح الفنان في عصرها.

وليس أدل على أثر الجوانب الحضارية على نفس الفنان من أن تقدم وأزدهار الفن في مجتمع ما يواكبه تطور ملحوظ وأزدهار فني مماثل، والدليل على ذلك هي وقائع التاريخ التي تشهد بأن تقدم الفن اليوناني قد جاء مصاحباً للحرية والأزدهار الاجتماعي كما شهد الأدب الفرنسي في عصر ديكارت ـ مجده الحقيقي حتى أنه قد سمي بعصر النظام ـ أي عصر لويس الرابع عشر الذي توجه ظهور ديكارت وكورنيه في

مجال الأدب والمسرح الفرنسي ومدى ما أسهم به الرجلان على المستويين الفكري والوجداني في هذا العصر المزدهر. ولقد جاء هذا الأزدهار نتيجة ما شهده هذا العصر من نظام واستتباب لم تشهده فرنسا في عهد لويس الثالث عشر الذي أتسم بالقلق والاضطراب والحروب مما أثر بدوره على الفن والفكر في عصره.

وكان النمو العقلي للإنسان في العصر الحديث وما صاحبه من تقدم علمي وتكنولوجي، تغيرت في ضوئه الكثير من النظريات والمبادىء العلمية القديمة وأفسحت المجال لظهور نظريات جديدة، استحدثت المخترعات والاكتشافات العلمية التي كانت ثمرتها المتقدمة اختراع القنبلة الهيدروجينية التي جرت على البشرية ويلات الحرب والدمار وبثت في قلب الانسان الاحساس الدائم بالخوف والقلق.

وكان من الطبيعي أن يتغير الانسان، وأن تتغير نظرته إلى العالم من جهة، وإلى ذاته من جهة أخرى وأن نجد في الفن أثراً من ذلك الضعف والعبث واللامبالاة التي أصبحت السمة البارزة لانسان هذا العصر، وبقدر سيطرة الآلة على الحياة فقد تغير وقع الزمان على نفس الانسان، فقد أصبح لا يشعر بذاتيته التي قدستها واحترمتها الفلسفات القديمة، لقد أحس الانسان بأنه تائه وضائع وسط هذا العالم السريع الوقع. وهكذا تحولت الفنون بالتدريج تساير موكب الفكر الحديث فنجد أن الفن يعبر عن الذات الانسانية وعما يجول في عقلها الباطن من تمرد وثورة وسخط.

ولقد حاول الكثيرون من الفنانين تصوير الانسان هزيلاً، ضائعاً ضعيفاً كما صوره البعض الآخر ثائراً متمرداً فبدت لوحاتهم وهي تدور في دائرة الفرد (الذات) وهكذا وجدنا أمثلة للعديد من الأعمال الأدبية التي تصور الشخص المنطوي المظلوم، الذي يعيش منغلقاً مع هواجس نفسه ومعبراً عن المخاوف والنوازع المظلمة التي تكمن في أعماقه، وقد عبرت المدرستين التعبيرية والسريالية عن هذا الاتجاه ومن بين الأمثلة التي تصور الخوف والنوازع الشريرة هي «المجموعة السوداء» لجويا [1] Goya (٧٤٦ ـ ١٨٢٨) فقد تمثل في هذه المجموعة عاملين لإثارة نوازع الخوف والشر في

---

(١) Read Herbert: **The Philosophy of Modern Art**. P.37.

الانسان هما الألوان الداكنة التي تثير التشاؤم، والأحساس بالتوتر الذي يمكن ملاحظته على وجه الخصوص في لوحة، مؤتمر العرافات يوم السبت كما يلاحظ من النظر إلى عيونهن، ومن شكل الثور الضخم الذي يلقنهن مهنتهن مدى التوتر والخوف الذي يسيطر على نفس من يشاهد هذه اللوحة.

ونحن لا نعني بأثر المجتمع على الفنان إخماد ثورته النفسية الخاصة فأن الحرية هي الدعامة الأولى للفن كما أننا لا نعني بذلك إيجاد قوة مؤثرة أو موجهة للفنان بما يعني أن يصبح المجتمع هو الموجه الأول للفن لكننا نهدف من هذا العرض التاريخي إلى بيان أثر المجتمع على فكر وإتجاه الفنان فالأخير لا يحيا مع ذاته وأحلامه فحسب، لكنه يتفاعل تلقائياً مع ظروف وإتجاهات مجتمعه وينفعل لمبادئه، ويشجع أو يحيط إتجاهاته ولكن من خلال ذاته أي عن طريق طابعه الخاص وبصمته المميزة.

وخلاصة القول أننا لا نود أن نسلب أي من الطرفين المجتمع أو الفنان ـ القدرة على التأثير في الآخر لأنهما متلازمان منذ أن وجدا، ومن جهة أخرى فنحن لا نرمي إلى إلغاء موهبة الفنان وحريته في التعبير، لكننا نرى أنه ليس من المستغرب أن نجده ـ وهو الشخص الحر الطليق ـ أسيراً لقضايا المجتمع الذي يعيش فيه، وأن ينطلق بعد ذلك معبراً بطريقته الخاصة عن واقعه الحضاري.

وهنا فقد أصبحنا نجد تفسيراً للفظة مدارس الفن ممثلاً في أثر الاتجاهات الفكرية على الفنان ودوره السيكلوجي في التعبير عنها.

وتأسيساً على ما سبق فيجب ألا يفهم من التعبير عن الفن بلفظ (مدارس الفن) أن هناك إتجاهات، ومدارس ضرورية له ينتسب إليها الفنانين، فالحق أن الفنان لا يعبر إلا عما يحس به لا عما يكلفه أو يأمره به الغير وجميع المحاولات التي تخلع عنه ذاتيته الخاصة هي محاولات مقضى عليها بالفشل لأن الفنان لا يعبر إلا عن المبادىء التي يتعايش معها ويلمسها فالفنان الحديث هو وليد عصر الآلة والسرعة والمادة وهو متمرد ثائر، أو ساخر محتج على صنوف الكذب والرياء ساخط على ألوان التدمير والعذاب الذي ينتظر مصير الانسان فأن الصور القبيحة والمنفرة والمنافية للأخلاق، أو

الصور المظلمة والوحشة التي تسبب توتر النفس هي إنبعاث نفس متمردة على واقع أثيم تريد إصلاحه وتعبر عنه بصورة واقعية مؤثرة لأنها لم تجد حولها ما يمكن أن تعبر عنه بصدق وحق أكثر من التعبير عن تمردها على الواقع المدمر الذي تعيش فيه.

أن هذا التعبير الحديث للفن إنما ينطوي على اللقاء الأزلي بين الفنان والواقع الذي يريد تغييره[١] وإذا تأملنا هذا الموقف الفني وجدنا أن الفنان هو سيد الموقف، فهو الذي يحرك ويتجه، ولا يتحرك أو يوجه وهو الذي ينفث غضبه وتمرده في خطوطه وألوانه، كما يعبر عن أحلامه من خلال مدرسته أو مذهبه الخاص.

وبعد أن قدمنا للصلة بين الفنان والواقع الحضاري وأثر كلٍ منهما في الآخر. نعرض فيما سيأتي مدارس وإتجاهات الفن الحديث والمعاصر.

١ ـ الكلاسيكية Classicism

برزت هذه النزعة خلال عصر النهضة الأوربية حيث بدت في أكثر من صورة، وذلك لاختلاف مذاهب فنانيها وتناولهم للاتجاهين الإيطالي واليوناني في الفن.

وقد خضعت قيم العمل في الفن الكلاسيكي إلى المثل الجمالية اليونانية والرومانيـة[٢] وحذت حذو الفـن اليوناني القديم الذي كان يتميز بالوحـدة والانسجام.

وتجدر الإشارة إلى ظهور العديد من التيارات والمدارس ذات الإتجاهات، الفنية المتداخلة في هذه النزعة وكان لإختلاف إتجاهات الفن، فضلاً عن التغيرات التاريخية والاكتشافات الجغرافية أثراً في أزدهارها، وفيما أتسمت به من طابع تاريخي وبطولي[٣] ويعد لويس ذافيد L. David وجيرارد Gerard وبرودون Prud'bon وجرو Gros من أشهُر الفنانين الذين عبروا عن هذا الإتجاه الفني خير تعبير.

---

(١) Read, H: **Art and Society London** Faber 1945. P.88.

(٢) Read, H: **The Philosophy of Modern Art**. P.311.

(٣) Ibid P.619.

٢ ـ الرومانسية Romanticism

تمثل النزعة الرومانسية في مجال الفن الثورة على الفن الكلاسيكي، والخروج على قيمه ومبادئه المثالية التي قيدته داخل اطارات مثالية ونموذجية لم يبرحها وقد تأثر المذهب الرومانسي بأكثر من منبع مثل: أدب وفن العِصور الوسطى، والأدب المعاصر مثل الفن الانجليزي والإيطالي وغيره.

وتجدر الإشارة إلى أن النزعة الرومانسية تختلف عن الكلاسيكية لأنها تبرز عنصري الحركة والقوة، ولا تكتفي بتحديد حدود الأشكال الخارجية الجامد. كان الفنان الفرنسي أوجين ديلا كروا Dela Croix هو المؤسس الحقيقي لهذه النزعة.

٣ ـ الواقعية Realisme

المذهب الواقعي هو رد فعل للمذهب الرومانتيكي وهو يذهب إلى التركيز على موضوعات الفن التي تعالج قضايا الواقع الاجتماعي وخاصة قضايا الطبقة الفقيرة وهكذا فلم يعد الفن لذاته، أي لم يعد وسيلة لتحقيق اللذة أو السعادة فحسب، بل أصبح من الدعامات التي يعتمد عليها الفنان في سبيل رفع أخلاق الطبقة الدنيا وتربية العمال.

وتجدر الإشارة إلى اهتمام هذه النزعة بالنواحي الحياتية والصغيرة التي تمس حياة العمال الكادحة في حين اغفالها لسائر الجوانب الأخرى وخاصة الدينية فضلاً عن تميزها بالاتجاه إلى استخدام النتائج التي وصل إليها العلم التجريبي لكي تعبر عن موضوعات فنها وقد مثل كوربيه Courbet المدرسة الواقعية خير تمثيل حيث عبر في فنه عن كل جوانب العمل في المجتمع مثل عمال المحاجر والمصانع، وعمال الزراعة وغيرهم من أصحاب المهن الدنيا.

وقد ذهب الفنان إلى أعتبار المذهب الواقعي دعاية للمذهب الاشتراكي لأنه كان يركز على إبراز الجوانب التعسة والشقية من حياة الأفراد، كما كان يصور مقدار الكفاح والمعاناة على قسمات وجوه الاشخاص بدون أهتمام كبير بالاضاءة والألوان وإبراز العنصر الفني في حد ذاته.

٤ ـ التعبيرية Expressionisme

لقد ظهر الفن التجريدي عندما استطاع الفن الحديث أن يصل إلى مرحلة التخلي عن تقديم تصوير دقيق وصحيح للمظاهر الطبيعية المتعلقة بالعالم الخارجي وعلى هذا النحو ظهر الفن التعبيري[١].

وقد جاءت النزعة التعبيرية في الفن محصلة للشعور بالتناسق مع الطبيعة فساعد ذلك على ظهور فنون غريبة بعيدة عن الواقع، كما أدى ببعض الفنانين إلى أعتبارها بمثابة إندماج مع الطبيعة عن طريق الجمع بين السيكلوجية البدائية التي عبرت عن معاني الحياة بالرموز، وبين الوجدان المشحون بالعاطفة وعلى هذا النحو فأن التعبيرين Expressiounistes يرفضون النظرة العقلية للجمال ويرون أن النظرة التعبيرية المشحونة بالعاطفة هي التي تجعلنا نحتك بالأشياء على نحو ما تظهر عليه في طبيعتها المادية الموضوعية[٢]، ومن ثم فالفنان التعبيري لا يخلق موضوعاً للجمال فحسب، لكنه ينقل مشاعره العارمة التي يحسها إزاء الموضوع. يمثل النزعة التعبيرية روبنز Rubens (١٥٧٧ ـ ١٦٤٠) وفان ديك Dyck V (١٥٩٩ ـ ١٦٤١) الذي كان خير من عبر عنها[٣] كما كان تلميذاً لروبنز.

٥ ـ الانطباعية (التأثيرية) Impressionism

تختلف المدرسة التأثيرية عن الواقعية في محاولتها إبراز تأثير المشاهد للوحة في وقت رؤيتها، وترجع كلمة تأثيرية إلى رسم لوحة فنية عرضت في معرض فني في باريس أقيم عام ١٨٧٤ شارك فيه عدد كبير من الفنانين أمثال مونيه، وبودان، وسيزلي، ورينوار، وبيسارو وسيزان، وكان مونيه قد عرض فيه لوحة باسم «تأثير شروق الشمس» وهو نفس الاسم الذي أطلق على فناني هذه المدرسة فيما بعد، كما كان وسيلة لنقد إتجاهها الفني.

---

(١) Read H: **Art and Society,** London Faber. 1945. P.79.

(٢) Ibid.

(٣) Read. H: **The Philosophy of Modern Art**. P.43.

وقد أهتم مونيه Monet (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦) زعيم المدرسة التأثيرية[١] برسم المناظر الطبيعية التي تتضمن الماء والسماء لإنها مواضع تظهر الضوء بشكل كبير كما تعد لوحته الرائعة «القنال الكبير في البندقية» من أشهر لوحاته على الأطلاق.

وقد استطاع سيزان Ceaune (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) في نهاية القرن التاسع عشر تحديد معالم هذه النزعة التي أمتزجت في فنه بتصوراته الميتافيزيقية، تلك التصورات التي تؤمن بوجود حقيقة واحدة أبدية ودائمة وراء المظاهر المتعددة للطبيعة، وليس على الفنان إلا محاولة البحث عنها.

٦ ـ الرمزية Symbelisme

تهدف المدرسة الرمزية إلى الكشف عن اللاشعور لدى الفنان وترى أنه عن طريق الفن يستطيع الانسان أن يصل إلى عالم أحلامه وآماله، وهكذا تعتمد الرمزية على استبطان مشاعر الفنان والتعبير عنها بغض النظر عن الالتزام بحقيقة الموضوع الخارجي لان الفن في المحل الأول هو التعبير الشخصي عما يجول في خيال ووجدان الفنان[٢].

ووفقاً للنزعة الرمزية فإن محاولة الفنان رسم الطبيعة إنما تعني أنه يريد تحقيق أحلامه التي يعبر عنها في صورة رمزية تعبير عن أفكاره.

والفن الرمزي ينبغي أن يكون تركيبياً Synthetique كما يضم علامات Signes أو دلالات خاصة، ويجب أن يكون شخصياً ذاتياً لأنه يعبر عن ذات أو شخصية معينة، كما يتميز بالزخرفة حتى يتمكن الفنان عن طريقه من التعبير عن أحلامه وأفكاره الحبيسة فضلاً عن تعبيره عن شحنة من الوجدان والأنفعال[٣].

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.P.130.

(٣) ماهر كامل، الجمال والفن ص ٢٧٥.

ومن أهم مميزات المذهب تنمية إتجاه الناس إلى تذوق الجمال، ومن ثم أخذوا يميلون إلى تجميل الأشياء المحيطة بهم مهما كانت صغيرة أو عديمة القيمة حتى لقد أصبح الجمال لازماً للحياة وشيئاً أساسياً فيها ولهذا فقد أحيت الفنون الصغيرة مثل فن صناعة الأواني والأنسجة والزجاج وغيرها[1] وفضلاً عن هذه المميزات فقد كان هذا المذهب مقدمة وتمهيداً لمذاهب الوحشية والبدائية والتكعيبية والسريالية التي ظهرت في القرن العشرين.

٧ ـ الوحشية Fauvism

ظهرت هذه النزعة الفنية حوالي عام ١٩٠٥ ـ ١٩٠٨، ويمثلها مجموعة من الفنانين المتحررين الذين هدموا قواعد الفن القديم، ولم يعبأوا بتقاليده، فاتخذوا من البساطة مبدأ لهم وتوخوها في أعمالهم الفنية.

ويبدو أن أتباع هذا المذهب لم يقتصروا على تطبيق مبدأ البساطة في حياتهم الفنية وأعمالهم لكنهم سعوا إلى الحياة فيها، وممارستها ففضلاً عن كونهم فنانين فقد امتهنوا مهناً بسيطة متواضعة.

وتمثل الحرية في هذا المذهب ضرباً من التحرر اللوني، وعدم أختلاط الألوان وامتزاجها واختيار الألوان الزاهية دون مراعاة الانسجام بين الألوان بعضها البعض، فضمت أعمالهم مجموعة كبيرة من الألوان التي لا إنسجام فيها[2].

ويعتبر لويس فوكسل Vauxelles.L. هو أول من أطلق هذه التسمية على هذا المذهب، كما يعد روو Rouault ودونجن Dongen.V وفلامنك Flaminek وكذلك ديران Durain من ممثليه المشهورين.

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

٨ ـ البدائية Primitivisme

تمثل النزعة البدائية الحركة الفنية المنبعثة من المذهب الوحشي، وهي تمثل أكثر صوره إتجاهاً للوحشية[١] ولهذا سميت بالبدائية. تعد أعمال هنري روسو Roussoau.H واوترلو Atrillo خير ممثل لهذه النزعة المتطرفة في الوحشية.

٩ ـ التكعيبية Cubism

تتميز أعمال هذه المدرسة بنوع من التركيب الهندسي المعماري ولا تعد الطبيعة أن تكون في نظر فنانيها مجرد شكل أو صورة هندسية.

وقد ذهب التكعيبيون إلى استخدام الأشكال الهندسية وعلى رأسها الشكل المكعب والمخروطي والكروي، كما أخذوا في تحليل صورهم إلى أشكال هندسية أو رسوم في خيالهم[٢].

وقـد مرت التكعيبية بمرحلتين في تصورها الأولي هي المرحلة التحليلية حيث لم يبـرز فيهـا دور الألـوان الرئيسي أما الثانية فقد اتسمـت بالتركيب أو التوفيق وتحـرر الفنان فيها من الاتجاهات السابقة فاستخدم الالوان وبدأ ينقل من الطبيعة نفسها[٣].

وللفن التكعيبي دوره الكبير في فن الاعلان والصناعة وفي فنون النحت والحفر. يعد بيكاسو Picasso وبراك[٤] Epraque من أبرز ممثلي هذه المدرسة.

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

(٤) ظهرت هذه النزعة في بداية الأمر في سويسرا وعرفت باسم حركة الدادا Dada ثم تسربت بعد ذلك إلى فرنسا في عام ١٩٢٤ بيد أنها ظلت تدور في نطاق العقل ولم تتجه إلى الفن.

١٠ ـ السيريالية Surrealisme

إذا كانت الوجودية تمثل النزعة التي تقف ضد المذاهب العقلية في الفلسفة فان السريالية تقوم بنفس الدور في مجال الفن، وإذا كان التيار الوجودي قد صاحب ظروف نشوب الحرب العالمية بما جرته من دمار وويلات على الانسان فأن النزعة السريالية التي عرفت في مبداها باسم الدادية Dadism وظهرت في سويسرا في بادىء الامر إنما تمثل بالنسبة للفن نفس تعبير الإتجاه الوجودي في مجال الميتافيزيقا فهي النزعة التي تعبر عن الانسان وتحاول تأكيد ذاته وإبراز معاناته وضياعه في وسط عالم متغير قبيح ومشوه.

وسوف نوجز فيما سيأتي خصائص هذه النزعة وهي:

١ ـ الدعوة إلى التحرر الكامل من قيود وضوابط المجتمع والعرف والتقاليد وكذلك التحرر من تقاليد النزعة التكعيبية بحيث يستطيع الفرد التعبير عن فكره دون الرجوع إلى أي قواعد عقلية أو جمالية.

٢ ـ الدعوة إلى رفض العقل الذي تسبب في جلب الدمار والخراب على الانسان.

٣ ـ الدعـوة إلى تمجيد القيم القديمة والعـودة إلى حياة الطبيعـة البسيطة الأولى.

وتعبر النزعة السريالية عن أحلام الفنان بطريقين هما: الأول هو الرسم الحرفي الآلي من الطبيعة، وهو رسم دقيق جداً مع خلق علامات ليست ذات معنى، أما الثاني فهو يعبر عن أحلام الفنانين بطريقة غريزية تكشف عن رغباتهم الجنسية الدفينة وذلك من منطلق أن الفن تعبير غريزي. يعد سلفادور دالي وجورجيو دي شريكو وأندريه ماسون ممن يمثلون هذه النزعة.

نقد الفن السريالي

لقد أثار المذهب السريالي الكثير من النقد في تاريخ الفن، كما أختلفت حوله

الآراء فقد ذهب البعض إلى اعتباره فناً راقياً أصيلاً في حين نظر إليه البعض الآخر باعتباره ضرباً من الفن الهابط العابث الذي لا قيمة له.

وفضلاً عن ذلك فقد ذهب البعض الآخر إلى افتراض قصوره عن مخاطبة العامة، واقتصاره على مخاطبة الطبقة المثقفة فنياً، كما ترى بعض الآراء أنه لا يعبر عن ثمة معنى على الاطلاق، وأنه لا يخاطب إلا العقول الخاصة القادرة على التجريد لأنه ينطوي على معاني مجردة ونواحي عقلية.

ولقد استطاع كل من نوعي الفن القديم والحديث أن يفرضا نفسيهما على الجمهور بصفة عامة سواء كان عادياً أو عالي الثقافة، لكن الفن السريالي أو فن القرن العشرين بصفة عامة أصبح مستعصياً على فهم الرجل العادي وهو ما يمثل الغالبية العظمى من الجمهور.

وعلى هذا النحو أغلق الطريق بين الفنان والجمهور العادي لأن الأول أصبح يعبر عن موضوعاته بطريقة لاشعورية وغامضة لا يكاد يفهمها المتذوق العادي لانها تعبر عن إتجاه الانسان إلى التحرر من كبت نفسه. ومحاولة سيطرته على العالم وعلى هذا النحو تتحرك دوافع الفنان الدفينة لرسم خطوط وأشكال تعبر عن رغباته وأحلامه وآماله التي تبدو في صور خيالية خرافية صعبة الفهم على المشاهد[١].

١١ ـ الاشعاعية Rayonism

ظهرت في عام ١٩١٣ وهي تعتمد على إبراز عنصر الحركة ومن ثم تعمل على الربط بين الزمان والمكان[٢] حتى تظهر البعد الزماني وسميت بالاشعاعية لأن الفنان يراعي إبراز الاشاعة اللونية في أعماله التي تبدو على شكل خطوط[٣].

---

(١) Read. Herbert: **Art Now** P.97.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

١٢ ـ التركيبة Constructivism

وعلى عكس ما تذهب الواقعية الطبيعية، ترى هذه النزعة التي نشأت عام ١٩٢٠ ضرورة تخليص الفن من المحاكاة والتقليد، وتوجيهه في سبيل ابداع موضوعات جديدة والعمل على تركيب أشكال لا صلة لها بالواقع بحيث تتسم بالابتكار[١].

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الضرب من الفن يقوم على اعتبارين هامين هما: اعتبار الزمان الذي تبرزه الحركة، والمكان الذي يكشف عنه الفراغ.

---

(١) Ibid.

الفصل الثالث عشر

تفسيرات الظاهرة الفنية والجمالية

مقدمة

١ ـ نظرية الإلهام، والعبقرية.

٢ ـ النظرية العقلية والفكرية.

٣ ـ النظرية الاجتماعية.

٤ ـ النظرية التأثيرية (الانطباعية).

٥ ـ النظرية النفسية في التحليل النفسي.



مقدمة

يعد تفسير الظاهرة الفنية والجمالية وتأصيل الإبداع الفني من أعسر المشكلات التي تعرض على بساط البحث في الاستطيقا ومن بين المشكلات التي تتعدد وتختلف فيها الآراء وذلك بسبب تعدد الآراء والنظريات حول تفسيرها.

وقد اتجهت الأبحاث الحديثة في مجال الاستطيقا إلى محاولة تفسير موضوع التذوق والابداع الفني، كما أهتمت بدراسة العمل الفني وأصله وطبيعته ودراسة الخيال وعلاقته باخراج الفكرة من حيز الذات إلى حيز الوجود وكذلك النظر إلى المشكلات الدائرة بين الباحثين حول الشكل والمضمون.

ولقد تعددت الآراء التي حاولت تفسير عملية الإبداع الفني فمنها من ذهب إلى تفسيرها بالرجوع إلى الغيبيات والخرافات، ومنها من تصور أن مصدرها الالهام أو الإيحاء من الآلهة، كما ذهب البعض الآخر إلى تلمسها في مسايرة العقل والاعتماد على نوره الفطري في حين أرجعتها بعض الآراء إلى قوة التأثير الاجتماعي أو الابداع الشخصي والابتكار أي الخلق الخاص أو ردها إلى سيكلوجية الانسان.

أن دراسة الفن والاستطيقا لا ينبغي لها أن تقف عند حد دراسة الفنان فحسب بل يجب أن تتعدى ذلك إلى البحث في تأصيل العمل الفني ودوافعه لان المسائل المتعلقة به أهم من تلك المتعلقة بالفنان[١].

ولما كان العمل الفني ـ كما سبق أن بينا ـ يقوم على عناصر ثلاثة هي المادة

---

(١) 6Rusu. L: **Essai Sur La Création Artistique,** Alcan Paris 1935.

والموضوع والتعبير، فسوف نحاول في هذا الفصل تتبع مسار النظريات التي حاولت تفسير ظاهرة خلق أو ميلاد العمل الفني.

١ ـ نظرية الالهام أو العبقرية

يرى اتباع هذه النظرية أن الالهام والعبقرية هما أساس الإبداع الفني، لأنه يقوم عليهما في المحل الأول وليس على الصنعة وهذا ما حدا ببعض الآراء القديمة إلى إطلاق لفظ «النبي» أو «الرجل الآلهي» على الفنان بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة[١].

وقد عبر أفلاطون عن هذه النظرية خير تعبير فهو يذهب إلى أن مصدر الفن إلهام أو وحي يأتي للفنان من عالم مثالي فائق للطبيعة، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون[٢] كما ذهب في محاورة بروتاجوراس إلى سرد أسطورة برومثيوس، وذهب فيها إلى أن الآلهة عندما أرادت توزيع الهبات زودت الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة في حين ظل الانسان أعزلاً ضعيفاً بيد أن الإله برومثيوس رحمه وترفق به، وغامر بسرق قبساً من النار من الآلهة وأهداه الانسان فعلمه الفنون[٣].

ويذهب الاستاذ بول جويتييه إلى أن ربات الفنون التي تصور اليونان أنها منبع الفن والإلهام ليست إلا اشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية ـ يبقى ـ في الجمال بالذات وبذلك تصبح الربات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات، وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال تلك الوحدة المتعالية عن الحس، التي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو «العالم المعقول» كأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات ذلك المثال الذي تحدث عنه أفلاطون[٤] وبذلك كان أفلاطون هو

---

(١) زكريا إبراهيم: الفنان والانسان ص ٢.

(٢) Gaultter, Paul: **Le Sens De L'Art,** Chambry Garnier Freres, Paris 1919. P.13.

وانظر كذلك محاورة ايون أو عن الألياذة ترجمة محمد صقر خفاجة ود. سهير القلماوي القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ٩٥٦.

(٣) **Oeuvres De Platon Protagora.**

(٤) Gaultier, Paul: **Le Sens De L'Art,** Paris 1908 P.37.

أول من توسع في الحديث عن الإلهام باعتباره مصدراً للفن، وضرباً من الانجذاب الإلهي، ولهذا فقد صور الفنون بانها ضرب من ضروب الدين التي تجعل من الفنان كأنه نبي يتكلم باسم الآلهة[١].

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون تطبيق سياسة التوجيه الفني في مدينته وهذا دليل على أنه حاول الربط بين الفن والحياة الأخلاقية والمثالية، بيد أنه كان يرمي من ذلك إلى تحقيق مثله الأعلى في الحياة الأخلاقية لأنه كان قد فصل في حقيقة الأمر بين الفن والحياة عندما جعل من الملهمات أو ربات الشعر مثلاً، ولا يمثل الشعراء إلا ظلال تنطق بصورتها في عالم الواقع[٢].

أما أفلوطين فقد خلط الجمال باللاهوت وربط بينه وبين المبدأ الأوحد الذي يمثل الخير البحت، الذي تصدر عنه الصور المشعة، والله عنده هو مصدر الفن لأنه يفيض به على من سمت روحه وأرتقت من الفنانين، ولهذا يصبح الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال، بينما تتناقض درجات كماله وسموه كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهي وبمقدار هذا الابتعاد، وعلى الفنان إذن أن يتطهر وأن يتسامى عن إدراك الجزئي، وأن يصعد من عالمه ماراً بمحطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة حتى يتحد بالله مبدأ الكون وسر عظمته، ووحدته وجماله، وهنالك يلهمه الله من ضيائه، ومن جماله أو يشهد الفنان الجمال العلوي الأبدي[٣].

وقد تأثر فلاسفة ولاهوتيُ العصر الوسيط بنظرية الإلهام والفيض عند أفلاطون وأفلوطين مثل القديس أوغسطين، وسانت بازيل وغيرهم وأستمرت نظرية الألهام والعبقرية حية نابضة منذ عصر اليونان، وحتى ظهور الحركة الرومانتيكية التي تميزت بجموح العاطفة في ميداني الفن والأدب، وعارضت سلطان العقل الذي قامت عليه الحركة الكلاسيكية من قبلها، وبدأ القلب والألهام إسهامه في مجال الحياة الفكرية يغذيها ويجددها بمبدعات الفن والأدب الرومانتيكي.

وقد جاء في العصر الحديث الكثيرون من الفنانين والشعراء الذين فسروا الابداع

---

(١) Ibid.

(٢) مصطفى سويف: الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ص ١٢.

(٣) أ.د. علي عبد المعطي محمد: مشكلة الابداع الفني رؤية جديدة، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ص ٤٣.

بالالهام، وتحدثوا عن الأرواح التي تهمس إليهم في آذانهم بآياتها السحرية مثل الشاعر الفرنسي المعاصر بول كلودل Paul Claudel الذي عبر عن الهام باعتباره حدساً دينياً أو إلهاماً وكشفاً صوفياً. في حين ذهب نيتشه الذي لم يكن متديناً على الأطلاق إلى تصوير الالهام بصورة برق مفاجيء ينير الطريق أمام الفنان فيسمح له بالرؤية. أما فيكتور هوجو فيقول في مناسبة العلاقة بين الالهام والحلم: «أن الأحكام هي المنافذ التي تكشف للانسان عالم للخلود»[١]، ويرى الشاعر الانجليزي كولردج «أن الاشخاص العاطفيين هم الذين يصلون إلى الحقيقة»[٢] كما كان كيتس يقول: أنه لا يثق في شيء ثقته «بوداد القلب»[٣].

وقد آمن الرومانتيكيون بالأحلام إلى أبعد حد، وأعتبروها دعامة الهاماتهم الفنية، وأصل الصلة بين الفنان، ووجدانه وبين العالم الخارجي.

وتذهب بعض الآراء في عرض نظرية الالهام والعبقرية إلى اعتبار الفنان مثل الشخص المصاب بالتجول أثناء النوم ولو أننا أيقظناه لقضينا على مقدرته الفنية، ومعنى ذلك أن الفن إنما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية[٤].

وبقدر ما اتسمت الرومانتيكية بالمشاعر الانسانية الفياضة والعاطفة القوية الجياشة، وتأكيد الحلم والالهام فقد نمت النزعة الفردية، وأيقظت الشعور بالذات، يعبر فيشر عن وحدة وغربة الانسان في المذهب الرومانتيكي بقوله: «لقد أصبح غريباً بين غرباء، ومنفرداً في مواجهة اللا أنا الهائلة مما أدى إلى تقوية الشعور بالذات وتنمية الذاتية المزهوة»[٥].

وقد أنتهت الدراسات الخاصة بالابداع الفني إلى اعتبارها حالة تحدث فجأة بدون تدخل من الارادة أو العقل فيقول الدكتور زكريا إبراهيم: «مهما كان من اختلاف

---

(١) Beguin: **L'ame Romantique et le Reve** P.U.F. Paris 1946.

(٢) Dela croix H. **Psychologiede L'Art.** Paris, Atcan 1927. p. 186.

(٣) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ت. أسعد حليم ص ٧٣، ٧٤.

(٤) كريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر ١٩٦٦ ، ص ٩٦.

(٥) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ص ٧٣.

الأدباء والفلاسفة في تحديد معنى «الالهام» فانهم يجمعون على النظر إلى هذه الظاهرة الفنية الكبرى بوصفها حالة نفسية مفاجئة تأخذ بمجامع قلب الفنان، وكأنما هي النسر الذي ينقض على حين فجأة! وآية ذلك أن الالهام - في نظرهم - يوقف المجرى العادي للوعي أو الشعور، ويغير من الاتجاه العادي للتأمل أو التفكير ويكشف عن إنعدام التناسب بين ما كان الفنان يفكر فيه وما انكشف له بغتة»[١].

وفي حالة الالهام يصبح الفنان كمن انجذب صوفياً فيشعر بالغبطة الروحية التي تسمو به فوق مستوى البشر وهكذا فكأن فيض القوة الإبداعية قد جاء فغمره، ومن ثم نراه يتوهم أنه قد أصبح في حضرة القوة الإلهية نفسها[٢].

١ ـ النظرية العقلية

لقد ذهب العقليون مذهباً مختلفاً عارضوا فيه أصحاب نظرية الالهام، فقد ذهبوا إلى أن مصدر العبقرية في الفن لا تتعارض مع العقل.

وقد لاقت نظرية الالهام والحدث الصوفي نقداً مريراً من جانب دعاة الصنعة والتنفيذ فقد ذهب عالم الجمال سوريو إلى أن الابداع الفني يتوقف في المقام الأول على القدرة على الصنعة والابداع ومن ثم فان الفن يتجه إلى خلق موجودات[٣].

أما دولا كروا فقد ذهب إلى أن الفن هو العاطفة المتمايزة وهو التماسك والترابط في الموضوع الفني، ولما كان الموضوع الجمالي يحتاج إلى العاطفة فأنه لا يكون في حاجة إلى النشاط التركيبي الإبداعي[٤].

ويذهب آلان إلى أن العمل الفني هو القانون الأسمي في طريق الابتكار[٥].

وتذهب بعض الآراء إلى استبعاد مفهوم القيمة من العمل الفني مثل ماكس

---

(١) زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان، ص ٢٢.
(٢) المرجع نفسه.
(٣) Souriau. E. **La Correspondance des Arts** Flammarion Paris 1941. P. 929 - 30.
(٤) Delacroix. H: **Psychologie de L'Art** Paris , Alcan 1927: P.143.
(٥) Alain. **Système: des Beaux Arts** P.11.

دسوار Max Dessoir الذي استبعد مفهوم القيمة ورأى أن العمل الفني هو الشيء.

أما فلدمان وهو يستبعد الركون إلى اللاشعور والحدس والالهام ويرى أن العلم بالصور يظل لاشعورياً عند الفنان في خلال مرحلة الابداع فانه لا يستمر على هذا الحال طويلاً فسرعان ما ينتقل إلى مجال الفن أي المجال التطبيقي. فان الاستطيقا تمثل العلم النظري في مقابل العلم التطبيقي المقابل له»[١].

وفضلاً عن هذه الآراء فقد ذهبت بعض الاتجاهات تؤكد واقعية العمل الفني، وتركز على جوهر نشاطه البنائي أو التأسيسي وتقلل من شأن الحدس والالهام، والكشف مثل آراء كروتشه أو بيرجسون المثالية. فقد عارض بابيه المثالية ورأى أن العمل الفني ضرب من الواقعية التي تشير إلى انهيار المثالية[٢].

وهكذا يرفض بابيه وغيره المناهج المثالية، ويتفقوا حول تأكيد حقيقة واحدة هي رفض دعاوي الحدس والالهام أو الكشف الصوفي الذوقي، فالعمل الفني لا يتمثل في الوجد الصوفي أو الحدس الديني أو الاشراق الالهي بل هو صنعة وجهد تكنيكي في تنظيم المادة الخام.

أما شارل لالو فانه يرى أن الفن يمثل الانضباط والاتزان[٣]. كما يذهب دولاكروا نفس المذهب ويقول «ليس العمل الفني هو مجموعة المصادفات والاشراقات الالهية، لكنه ثمرة القدرة التركيبية التي تظهر في التنظيم والصناعة[٤].

وقد أجمع أتباع الاتجاه العقلي على أن الفكر هو مصدر الابداع الفني، وأنه لا يسمو ما لم ينبع من العقل وتأملاته المجردة، كما أنه لا يخلق إلا بعد روية وتصميم وتنفيذ، فنحن نجد مثلاً أن بسكال يرى أن عظمة ومجد الانسان إنما يكمنان في الفكر، وأن الانسان بدون فكره هو كائن ضعيف هزيل منحط لا قيمة له لكنه بفكره يستطيع أن يتمثل العالم كله»[٥].

---

(١) Feldman.V: **L'Esthetique Francaise Contomporains,** Alcan Paris 1936. PP.73 - 74.

(٢) Bayer. R: R: **Essai Sur la Methode en Esthetique** 1953. P.112.

(٣) La O. Ch: **L'Art et La Morale** P.169.

(٤) Delacroix. H: **Psychologie de L'Art** P.150.

(٥) Pascal. Blaise, Pensees Secvi P.n. 348 P.195.

أما كانت فانه يرجع العمل الفني إلى قوانين وشروط أولية Apriori سابقة على التجربة، وليست آتية من عالم مثالي يتجاوز التجربة الانسانية لكنها تشتق من قوانا الادراكية. وقد سبق أن أشرنا إلى أنه أخضع العمل الفني إلى أربعة شروط هي الكيف والكم والترابط والحالة[١]، وعن طريق هذه القوانين الأولية التي وضعها كانت يصبح الشكل الفني منبثقاً من القوى الادراكية للانسان، وخاضعاً لها لا إلى شخصية الفنان، وهو يؤكد على موضوعية النفس، وتقوم على التفكير أو التطبيق.

أما الفن عند هيجل فهو محصلة الفكر شأنه في ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح. وعنده لا توجد معرفة أو وجود دون فكر وعقل، كما أنه لا يوجد ابداع بدون فكر كذلك.

والفن عند هيجل هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة والانسان في تصوره يحتاج للفن لأنه يحتاج لتأمل ذاته وتصور ذاته لذاته. وعلى هذا النحو يربط هيجل بين مسألة الابداع الفني وبين مذهبه العقلي المتسم بالمعقولية.

ويرى جويو أن الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف[٢].

وهكذا يحاول جويو أن يجمع بين صفات الفيلسوف والفنان باعتبار أنهما يعتمدان على الفكر (العقل) وهو يؤكد رأيه في قوله: «كاد النظر والعمل في المتع الفنية الكبرى أن يتحدى فالشاعر والموسيقى والمصور يشعرون بلذة قصوى حين يخلقون أو يتصورون أو ينتجون ما سوف يتأملون حتى أن متعة السامع أو المشاهد تكون على قدر مشاركته في العقل وعدم اقتصاره على القبول»[٣].

يؤكد جويو دور الفنان في ابراز الوحدة بين الانسان والطبيعة بقوله: «. . . كلما تقدمنا في الزمن ازداد علمنا بهذه الوحدة الأصيلة بين الانسان والطبيعة هذه الوحدة

---

(١) Basch. V: **Essai Gritique Sur L'Esthetique de Kant**: Paris Alcan 1934. P.69.

(٢) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٢.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٥.

التي أحسها الشعراء[1].

٣ ـ النظرية الاجتماعية

يبرر أتباع النظرية الاجتماعية الدور الذي يلعبه المجتمع في مسألة الابداع الفني، ومن أمثال هؤلاء تين، ودوركيم. ويرى الاجتماعيون أن الفن ظاهرة اجتماعية نسبية لأنها تخضع للظروف الاجتماعية، ولظروف الزمان والمكان والسلالة، ولهذا فانه عمل يتميز بتعدد المدارس والمذاهب ومن ثم فانه لا يرجع إلى أي عبقرية أو كأحلام فردية، أو اتجاهات عقلية لكنه يرجع في المحل الأول إلى الجمهور (النحن) الذي يوجه الفن ويصدره، بيد أن هذه النظرية الاجتماعية لم تغالي في أثر المجتمع إلى الحد الذي يقلل من دور الابداع الشخصي، أو الأصالة الفردية للفنان[2].

وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن هذه المدرسة لا تنكر الأصالة الفنية التي يتمكن عن طريقها من تغيير وتطوير الفن بطريقة تبدو كأنها جديدة مع أنها موجودة في تركيب المجتمع وكيانه.

٤ ـ النظرية التأثرية (الانطباعية)

يذهب التأثريون إلى توضيح أثر الضوء على الاجسام وهم يعارضون أتباع المذهب الاجتماعي في الفن، على اعتبار أن الأخير لا يفسر بتأثير المجتمع ولا يرد إلى أي من الاتجاهات التي ينشأ في أحضانها لأن العمل الفني وليد ذاته التي يعبر عن أصالتها وتفردها.

والابداع الفني عند التأثريين لا يتم إلا من خلال الأداء الفني الذي يعبر عن روح الفنان وأصالته الخاصة[3] التي تتفرد بالتعبير عنها في عزلة عن القيادات المحيطة سواء كانت اجتماعية أو عقلية أو غيرها.

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٠.

(٢) Taine. H. **Taphilosophie de L'Art,** Paris Librairie Hachehe Col. 41865 P.311.

(٣) Ibid.

٥ ـ نظرية التحليل النفسي

يتزعم هذه النظرية فرويد وهي ترجع العمل الفني إلى خبرات الفنان النفسية. ويذهب فرويد إلى أن الفنان يمثل شخصـاً مريضاً نفسياً أو «عصابي» ولا تتعدى أعماله الفنية سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة وعلى هذا النحو فانه ينظر للفن باعتباره ظاهرة نفسية أخرى مثل العصاب أو الحلم. فالفنان يخلق عالماً من الفن يحاول به أن يستبدل برغبته المتقدة رغباتاً أخرى غير جنسية، وكأنه يحاول التسامي عن طريق ذلك برغبته الجنسية الجامحة إلى مجالات رمزية، أو صورية أكثر سمواً من الحاجة الجنسية(١).

وهكذا فان الفنان يحاول لاشعورياً اشباع جميع رغباته وميوله الجنسية المكبوته عن طريق الفن الذي يمنحه تشكيله له القوة والشهرة والعظمة التي يتصور أنه يحياها بالفعل في واقع الأمر.

وهنا يحدث الاشباع الذي يسعى إليه الفنان، وهو في ذات الوقت يعمل على راحة ومتعة المتذوقين الذين يسعون إلى اشباع مظاهر الكبت في رغباتهم اللاشعورية فتتحقق متعتهم.

وعلى هذا النحو يحقق عن طريق فنه ما لا يستطيع أن يحققه عن طريق خياله من شرف وقوة وحب نساء(٢).

ويعطي فرويد مثالاً على نظريته في التحليل النفسي للفنان بالفنان ليوناردو دافنشي الذي تصور قصة حياته تأييداً لنظريته في الصلة بين الفن والكبت الجنسي فقد نشأ ابناً غير شرعي، وهذا ما دفعه إلى الأرتباط بوالدته، كما جعله يفشل في تكوين علاقات عاطفية مع جنس النساء مما دفعه لممارسة الشذوذ الجنسي مع أصدقائه، وأكبر دليل على حالته هذه ما تبرزه أعماله الفنية من ابتسامات عذرية ممثلة في ابتسامة الموناليزا (الجيوكنده) أو خلطه بين الذكورة والأنوثة كما في لوحة يوحنا المعمدان ولما أنغلق الباب أمام هذا الفنان لممارسة حياته العاطفية والجنسية نظراً لظروف نشأته

---

(١) Freud S: A General Introduction to Psycho - Analysis G.C.P. 1943. P.328.

(٢) Ibid.

وتربيته وما ترسب في لاشعوره من كبت جنسي وعاطفي. فان الفنان لم يجد ما ينفث به عن هذه الرغبة سوى أعماله الفنية التي عبر فيها عما يجول في لاشعوره من رغبة جنسية مكبوته[١].

ويذهب فرويد إلى أن دراسته للابداع الفني والفنان لم تنصب على دراسة دافنشي باعتباره فناناً، بل باعتباره انساناً فدراسته هذه لا تعني إلا عرض للرجل من ناحية الباثوجرافيا (أي وصف المرض النفسي)[٢].

وقد اتفق فرويد ويونج في مسألة إرجاع الابداع الفني إلى اللاشعور مع اختلاف يتفق ومذهب كل منهما في اللاشعور[٣]. فقد رآه الأول أنه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التي يحسها الفرد في حياته، في حين رآه يونج موروثاً ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة في نفوسهم من أثر.

---

(١) Freud S.**Leonardo davinci**, London Kegan Paul 1932. P.P 90 - 96.

(٢) مصطفى سويف: الاسس النفسية للابداع الفني ص ٢٩.

(٣) المرجع نفسه ص ١٨.

ثبت بالمراجع العربية والأجنبية

أولاً: ثبت المراجع العربية

١ ـ أفلاطون: الجمهورية د. فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٨٦٨.

٢ ـ ـــــــ : فيـدون، ترجمة عباس الشربيني، مراجعة د. علي سامي النشار جزء ١.

٣ ـ أرسطو: فن الشعر د. عبد الرحمن بدوي.

٤ ـ اروين ادمان: الفنون والانسان، ت حمزة محمد الشيخ النهضة العربية ١٩٦٥.

٥ ـ أندرية بارو: سومر فنونها وحضارتها، ترجمة د. عيسى سلمان وسليم التكريتي، بغداد ١٩٧٩.

٦ ـ أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت فؤاد زكريا مراجعة أحمد خاكي، جـ ١ دار الكاتب الغربي للطباعة والنشر ١٩٦٧.

٧ ـ ارنست فيشر: ضرورة الفن، ت أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.

٨ ـ إميل دوركيم: التربية الأخلاقية، ت د. السيد محمد بدوي مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٥.

٩ ـ بنروبي أ.: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ت د. عبد الرحمن بدوي، جـ ٢، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٧.

١٠ ـ بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ت سامي الدروبي دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٧.

١١ ـ جون ديوي: الفن خبرة، ت د. زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم د. زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية ١٩٦٣.
١٢ ـ جورج سنتيانا: الاحساس بالجمال، ت د. محمد مصطفى بدوي مراجعة وتصدير د. زكي نجيب محمود.
١٣ ـ جيروم ستولينتز: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ت (فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢٢ ـ ١٩٨١).
١٤ ـ جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ت سامي الدروبي دار الفكر العربي.
١٥ ـ حلمي المليجي: سيكلوجية الابتكار، دار المعرفة الجامعية ط ٣ الاسكندرية ١٩٨٤.
١٦ ـ ديكارت: مبادىء الفلسفة، ت عثمان أمين، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٩.
١٧ ـ ـــــــ: التأملات في الفلسفة الأولى، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٩.
١٨ ـ ديما ند. م. س: الفنون الاسلامية. ت د أحمد محمد عيسى م. د أحمد فكري، دار المعارف بمصر ١٩٥٣.
١٩ ـ زكريا إبراهيم: الفنان والانسان، مكتبة غريب، د. ت.
٢٠ ـ زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، الفجالة د. ت.
٢١ ـ : فلسفة الفن في الفكر المعاصر مكتبة مصر ١٩٦٦.
٢٢ ـ ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، ترجمة، القاهرة ١٩٦٢.
٢٣ ـ علي عبد المعطي محمد: الابداع الفني (رؤية جديدة) دار الجامعات المصرية ١٩٧٧.
٢٤ ـ عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت ـ لبنان ١٩٧٢.
٢٥ ـ محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر دار النهضة العربية، ١٩٨٠.
٢٦ ـ محمد صدقي الجباخنجي: الحس الجمالي، دار المعارف بالاسكندرية ١٩٨٣.
٢٧ ـ ـــــــــــ: الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف ١٩٨٠.

٢٨ ـ مصطفى سويف: الأسس النفسية للابداع الفني ـ في الشعر خاصة ـ دار المعارف بمصر ١٩٥١.
٢٩ ـ مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩.
٣٠ ـ نازلي إسماعيل حسين: الفلسفة المعاصرة، مكتبة الحرية الحديثة عين شمس ١٩٨٢.
٣١ ـ هربرت ريد: الفن والمجتمع، ت فارس متري ضاهر، دار القلم بيروت ١٩٧٥.
٣٢ ـ هنري د. أيكن: عصر الايديولوجية، ت فؤاد زكريا، مراجعة د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٦٣.
٣٣ ـ يحيى مصطفى حمودة: التشكيل المعماري، دار المعارف بمصر ١٩٧٧.
٣٤ ـ ــــــــــ: نظرية اللون، دار المعارف ١٩٨١.

ثانياً: المراجع الاجنبية

1 - **Alain. Ch: Elements de philosophie,** France Imprimerie Arrault 1926.

2 - ------- : **Système des Beaux-Arts,** Imprimerie Bussière, Editions, Gallimard, Paris 1962.

3 - ------- : **Vingt Lecons sur les Beaux - Arts,** Paris, Gallimard, 8 ed 1931.

4 - ------- : **Propose sur L'Esthetique,** P.U.F, Paris, 1949.

5 - ------- : **Propose de Litterature,** Paris 1950.

6 - ------- : **Essai sur Lestyle,** Paris 1933.

7 - ------- : **Les Idees et les Âges,** Gallimard 1927.

8 - ------- : **Histoire de mes pensees,** Paris P.U.F 1938.

9 - ------- : **Le Beau et levrai,** P.U.F 1950.

10 - Ananda. K Coomaraswamy: **Christian and Oriental philosophy of Art,** Dover publication I.N.C New York.

11 - Butcher.S.H: **Aristotle's theory of poetry and Fine Art**, Dover publication i.n.c, New York 1951.

12 - Bayer. **R: Essai sur la Methode en Esthetique**. Paris. P.U.F 1953.

13 - Bazine. G: **Histoire de la peinture Moderne**, Paris 1950.

14 - Bergson; H: **Essai sur les Donnees Immediate de la Conscience** 17eE, Librairie, Felix Alcan, Paris 1930.

15 - ------- : **Le Rire, Alcan,** Paris, 1946.

16 - Beguin, Albrt: **Pascal Parlui - Même, ecrivains** de Toujours, Paris 1964.

17 - Bertaux; E: **Etudes D'Histoire et D'Art,** Hachette, Paris 1911.

18 - Basch; V: **Esthetique de Kant,** Alcan Paris, 1920.

19 - ------- : **Essai Critique sur L'Esthetique de Kant,** Paris, Alcan 1934.

20 - Cassou; J: **Situation de L'Art Moderne,** Editeur de Minuit, Paris 1950.

21 - Croce. B**: Brevaire de Esthetique,** Payot Paris 1923.

22 - ------- :**Esthetique Comme Science de L'Expression et Linguistique Generale,** Paris Gired, Briete 1904.

23 - Chambry E: **Oeuvres De Platon Ion, phedre ou de la Beaute** 1919.

24 - Camus A: **L'Homme Revolté,** Paris Gallimard 1951.

25 - Carritt. E.F: **philosophies of Beauty,** From Socrates to Robert Bridgés, Being the sources of Aesthertic theory, Oxford, clarendon, press 1931.

26 - Cuivillier; **A: precis De philosophie Esthetique,** Librairie, Armand, Colin, Paris 1954.

27 - Condillac, E.B: **Essai sur L'origine des connaissances** Humaines, Jacques Derrida, Edition Galilee 1973.

28 - B, Brayne, **E: Etudes d'Esthetique medievale,** 3 Volumes, VII Bruges 1946.

29 - Ducasse Curt, John: **the philosophy of Art**, Dover publication, inc, New York 1966.

30 - Dela Croix. H: **psychologie de L'Art,** Paris, Alcan 1927.

31 - Du Frenne, M: **phenomenologie de L'Experience Esthetique,** Vol 1 P.U.F. Paris 1953.

32 - Descartes R: **Discours de la Methode Oeuvres de Descartes** M.Jules P.U.F. Paris 1937.

33 - : **Compenduim Musica,** Oeuvres des Descartes. ch A.P.T.

34 - : **Principes,** A. T Tome IX Paris 1910.

35 - Dewey. John: **Art as Experience** N.Y. 1939.

36 - Dederot. D: **Essai sur la peinture** Oeuvres Cariner P.U.F. 1953.

37 - Durkheim; E: **De la Division du Travail Social,** Paris Librairie Felix Alcan.

38 - Feldman. V**: L'Esthetique, Francaise Alcan,** Paris 1936.

39 - Fry.R: **Vision and Disign,** N.Y M.S.A Meridia 1956.

40 - Freud. S: **Ageneral Introduction to psycho - Analysis** London 1901.

41 - ------- : **Leonardo de vinci,** London Kegon, paul 32.

42 - Gaultier P.: **Le sens de L'Art** 3é Paris Alcan 1903.

43 - Gilbert, K: **Kuhn; K: History of Esthetics** U.S.A. Macmillan 1939.

44 - Gombrich. E.H: **The story of art,** phaidon press, London 1953.

45 - Hauser, A: **The Social History of Art** Routledge, Kegan paul, London 1951.

46 - Heinrich Schafer: **Principles of Egyptian Art,** clarendon Press, Oxford 1980.

47 - H. Barrett, Carpenter And Joseph Knight: **An introduction to the**

History of Architecture, Longmans, Green and Co, London, New York toronto - 1941.

48 - Hegel; G: **phenomenologie de L'Esprit,** Aubier 1939.

49 - James, Adam: **The Republic of Plato,** Volume (1) Cambridge At the University Press, 1902.

50 - James Henery Breasted: **Ancient History of Egypt** London 1960.

51 - Kant; E: **Critique du Jugement** vrin 1914.

52 - Lalo; Ch: **Introduction a L'Esthetique,** Paris Colin, 1912.

53 - ------- : **Notion d'Esthetique** P.U.F. Paris 4 eed 1952.

54 - ------- : **L'Esthetique Experimentale Contemporaine,** Alcan, Paris 1908.

55 - ------- : **L'Art et La vie Sociale,** Paris Doin 1921.

56 - ------- : **L'Art et La Morale,** Paris Alcan, 1922.

57 - Lethaby. W.R: **Medieval Art** Nelson and sons Ltd, London 1949.

58 - Leibniz. G: **The Monadology**. Carr. H.W Los Angelos 1930.

59 - ------- : **Théodicee:** Paul Janet 3e E Paris E Paris Hachette 1848.

60 - Malraux; A: **La création Artistique** Gallimard 1955.

61 - : **La Monnaie de L'Absolue** Paris Gallimard 1951.

62 - Mesnard; J: **Pascal** Hatier, Paris 1951.

63 - Malebranche; N: **Entretiens sur la Metaphysique etsur la Religion** par paul Fontana Librairie Arnauld Colin, Paris 1922.

64 - Munro; th: **Les Arts et Leurs Relations Mutuelles** P.U.F. France 1954.

66 - Platon: **Protagoras,** chambry, Garnier Frères, Paris 1919.

67 - ------- : **Republique,** chambry. Garnier. Frères, Paris 1923.

68 - Pascal, B: **Les pensèes,** P.U.F. Paris 1943.

69 - Paul, Collins Hayner: **Reason and existence** schelling's philosophy of History, Leiden. E.J. Brill 1967.

70 - Rusu; L: **Essai sur la création artistique,** Alcan, Paris 1945.

71 - Read. H: **The philosophy of Modern Art** U.S.A. Farwcett.

72 - ------- : **Art Now,** London, Faber 1960.

73 - ------- : **Art and Industry,** London 1944.

74 - ------- : **Art and Society,** London Faber 1954.

75 - Runes D.D. and schrickel H.G: **Encyclopedia of the Arts** philosophical Library.

76 - Doutiau; E: **La Correspondance des Arts,** Flammrion, Paris 1941.

77 - ------- : **L'Avenir de L'Esthetique,** Paris Alcan 1929.

78 - Schopenhauer; A: **the wold as will and Representation.** T by E.F.J. Payne U.S.A, Dover publications INC. NY. 1966.

79 - Santayana; G: **Reason in Art N.Y.** U.S.A Scribner 1923.

80 - ------- : The sense of Beauty N.Y U.S.A 1955.

81 - Scruton. R: From Descartes to Wittenstien, Ashort **History of Modern philosophy**, London. Boston 1981.

82 - Stace W.T: **The philosophy of Hegel** Dover publication U.S.A ch (1) Art 1923.

83 - Taine. H: **philosophie de L'Art,** Paris Librairie Hachette Vol 1 1865.

84 - Virgil G, Aldrich: **philosophy of Art prentiche,** Hall inc. 1963.

85 - Wilenski. R.H: **An outline of English painting,** London, 1947.

الفهـرس